Рестаньо Браунайс Кареда Токун Пярт

Арво Пярт:
беседы, исследования, размышления

ДУХ І ЛІТЕРА

АРВО ПЯРТ

беседы, исследования, размышления

Энцо Рестаньо

Леопольд Браунайс

Саале Кареда

Елена Токун

Арво Пярт

ДУХ І ЛІТЕРА

УДК 78.071.1:821.161.1
П99

Национальный университет
«Киево-Могилянская Академия»

Центр европейских гуманитарных исследований

Арво Пярт: беседы, исследования, размышления — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — 218 с.

ISBN 978-966-378-312-3

Собранные в настоящем издании материалы посвящены личности и творчеству одного из самых глубоких композиторов современности — Арво Пярта. Большинство текстов — в частности, диалог А. Пярта с известным итальянским музыковедом и публицистом Энцо Рестаньо, статьи Леопольда Браунайса и Саале Кареды, а также выступления самого композитора по случаю вручения ему престижных международных премий — были опубликованы сначала по-итальянски, а позднее переведены на немецкий, английский, французский и эстонский языки. Русский перевод имеет большое значение для восстановления искусственно прерванного в 1980 году, после изгнания А. Пярта из СССР, контакта композитора с чуткой к его духовным и творческим поискам аудиторией. Помимо указанных текстов, в книгу включена также статья московского музыковеда Елены Токун, публикуемая впервые.

Важнейшая часть книги — высказывания «от первого лица», прямая речь Арво Пярта, которая, как и его музыка, отмечена единством мудрости и простоты.

Другая часть книги — комментирующие тексты, музыковедческие статьи о творчестве А. Пярта. Предметом исследования в них становится эстетика и поэтика стиля «tintinnabuli», выдающегося достижения творческого мышления композитора, одного из наиболее значимых явлений музыки второй половины XX — начала XXI веков.

Издатели:
Константин Сигов, Леонид Финберг

Перевод: Алла Вайсбанд, Наталья Комарова

Редактирование текстов: Нора Пярт,
Светлана Гоменюк, Валерия Богуславская, Наталья Комарова

Корректура: Наталия Аникеенко

Компьютерная верстка: Валентин Залевский

Подготовка текстов: Вадим Залевский

Художественное оформление: Ирина Пастернак

Над книгой работали: Юлия Барашева, Яна Вестель,
Лидия Лозовая, Арина Критская, Ольга Мороз



*Издательство благодарит
Посольство Эстонии в Украине
и компанию «BLRT Grupp»
за участие в издании этой книги.*

ISBN 978-966-378-312-3

СОДЕРЖАНИЕ

Арво Пярт

ВСТУПЛЕНИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

С большой радостью я встречаю это долгожданное событие. У этой книги была интересная, чтобы не сказать — странная — судьба. При том, что я живу в орбите двух языков — родного эстонского и параллельно русского — оригинальное издание сборника родилось в Италии, а через год вышел перевод на эстонский. И вот только теперь, через столько лет, я держу в руках текст на языке, который для меня так много значит.

Я могу с уверенностью сказать, что сфера русскоязычной культуры и славянской духовности, наряду с другими влияниями, была для меня большим стимулом и серьёзным ориентиром в моих творческих поисках. Такое «лингвистическое родство» даёт мне надежду именно здесь быть правильно услышанным, понятым и встретиться с «моим» читателем, хорошо знакомым с тем контекстом, в котором протекали мои напряженные поиски.

Моя огромная благодарность дружному коллективу издательства «Дух і літера» — коллективу единомышленников, и особо — Константину Борисовичу Сигову, благодаря энтузиазму которого это издание стало возможным.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ДУХ І ЛІТЕРА»

Собранные в настоящем издании материалы посвящены личности и творчеству одного из самых глубоких композиторов современности — Арво Пярта. Большинство текстов — в частности, диалог А. Пярта с известным итальянским музыковедом и публицистом Энцо Рестаньо, статьи Леопольда Браунайса и Саале Кареды, а также выступления самого композитора по случаю вручения ему престижных международных премий — были опубликованы сначала по-итальянски, а позднее переведены на эстонский, немецкий, английский и французский языки. Русский перевод имеет большое значение для восстановления искусственно прерванного в 1980 году, после изгнания А. Пярта из СССР, контакта композитора с чуткой к его духовным и творческим поискам аудиторией. Помимо указанных текстов, в книгу включена также статья московского музыковеда Елены Токун, публикуемая впервые.

Важнейшая часть книги — высказывания «от первого лица», прямая речь Арво Пярта, которая, как и его музыка, отмечена единством мудрости и простоты. В обстоятельной беседе с Э. Рестаньо композитор излагает суждения по важнейшим вопросам, затрагивающим основы его мировосприятия, и наряду с этим, освещает детали организации своих сочинений. Присущее А. Пярту умение мыслить емко и точно — идет ли речь о мышлении музыкальном или мышлении вербальном — особенно ощутимо в текстах его выступлений, по содержанию и по форме сравнимых с афоризмами.

Другая часть этой книги — комментирующие тексты, музыковедческие статьи о творчестве А. Пярта. Предметом исследования в них становится эстетика и поэтика стиля «tintinnabuli», выдающегося достижения творческого мышления композитора, одного из наиболее значимых явлений музыки второй половины XX — начала

XXI веков. Несмотря на то, что произведения А. Пярта охотно обсуждаются сегодня в отечественном музыкознании, в этой сфере заметно преобладают описательные, метафорические подходы, оставляющие рациональный компонент стиля за пределами внимания. В публикуемых здесь музыковедческих работах «tintinnabuli» предстает как целостная система, в которой строгая логика, вырастающая из Слова и Числа, является необходимым условием Красоты. Постижение законов этой логики — маленький шаг навстречу Красоте, который, как мы надеемся, помогут сделать читателю тексты настоящей книги.

Редакция выражает сердечную благодарность Арво и Норе Пярт за их живое участие в подготовке настоящего издания.

Тоомас Сийтан[1]

ПРЕДИСЛОВИЕ

Идея этой книги заключается в том, чтобы с разных сторон попытаться приблизиться к творчеству Арво Пярта, образу его мышления, музыкальному языку. Можно, конечно, спорить о том, насколько вообще возможно приблизиться к музыке посредством слов, однако у творчества Пярта со словом очень много общего: оно по своей сущности привязано к слову. Сам Пярт любит обращать внимание на то, что он «позволяет словам писать музыку». Композитор убежден, что слова изначально несут в себе всю структуру и выразительные возможности музыки.

Однако центральное значение слова в музыке Пярта не ограничивается лишь этим своеобразным методом сочинения. Основой его музыки является Слово (гр. *logos*) в том значении, какое придавали этому термину философы Древней Греции, рассматривавшие его как некий общий закон, рациональное обоснование бытия. С другой стороны, творчество Пярта опирается на Слово в том смысле, как его понимает христианское учение, исходя из первой строки Евангелия от Иоанна «В начале было Слово». Поэтому для Пярта в работе над произведением является естественным использование старинных литургических текстов в сочетании со строгими числовыми структурами: звук уже изначально сопутствует Слову, которое одновременно является и Числом — Формулой.

Бóльшая часть этой книги состоит из высказываний Арво Пярта о своем творчестве и композиторской технике. Очень немногие композиторы могут описывать свой

---

[1] Профессор Т. Сийтан — профессор Музыкальной академии в Таллинне; 33 года назад, будучи студентом, он отважился сопровождать Пярта до границы в Бресте (см. Рестаньо Э. В диалоге с Арво Пяртом, с. 70 наст. изд.).

творческий процесс столь же образно, как это делает Пярт. «Вербальность» творческой мысли Пярта проявляется также во многих сопроводительных текстах к концертам и звукозаписям, в которых используются меткие и образные высказывания композитора, зачастую характеризующие его творческий процесс лучше, чем иной сложный теоретический анализ.

Важную роль в раскрытии творчества любого композитора играют, несомненно, музыкально-теоретические исследования. Композиторская техника Арво Пярта подчеркнуто рациональна и должна, казалось бы, легко поддаваться анализу, но, тем не менее, лишь единичные аналитические тексты посвящены специальному изучению его творческого метода. Рациональному анализу поддаются многие конструктивные элементы его произведений, например, принципы организации мелодической линии, гармонии и ритма, а в вокальных произведениях также закономерности работы с текстом. Между тем за видимой простотой музыкальной структуры скрываются духовные основы, которые не вправе полностью обойти вниманием ни один теоретический анализ, но описание которых — при поверхностном рассмотрении — может легко превратиться в расплывчатую мистификацию.

Должно быть, именно это и становится камнем преткновения для большинства музыковедов, делая их осторожными в отношении изучения произведений Пярта. Крайне редко встречаются исследования, которые были бы способны охватить все многообразие áспектов *tintinnabuli* — техники композиции, в которой Пярт работает с 1976 года. К числу таких исследований относятся публикуемые в настоящем сборнике статьи Леопольда Браунайса и Елены Токун. Обе статьи предоставляют тем самым ценную теоретическую базу для дальнейших исследований. Следует учитывать, что тексты Леопольда Браунайса и Елены Токун потребуют от читателя достаточно глубоких познаний в области теории музыки. Небольшая статья Саале Кареды обращается, в свою очередь, к тем, кого прежде всего интересуют философские и акустико-физиологические основы музыкального языка Пярта.

И наконец, в сборник включены две благодарственные речи, которые Арво Пярт произнес по случаю присуждения ему особых наград. Каждая из них позволяет заглянуть в мир Пярта, по-новому раскрывая его перед читателем.

Важную роль в появлении текстов настоящего сборника сыграл итальянский музыковед Энцо Рестаньо, художественный руководитель фестиваля «Settembre Musica», автор многочисленных интервью и эссе о выдающихся композиторах 20 века, в том числе о Луиджи Ноно, Лучано Берио, Аароне Копланде, Стиве Райхе, Тору Такэмицу, Альфреде Шнитке и Софии Губайдулиной. Продолжая традицию посвящать каждому композитору-резиденту фестиваля «Settembre Musica» объемную публикацию, Энцо Рестаньо выпустил сборник, посвященный Арво Пярту, который вышел в Миланском издательстве «Il Saggiatore» на итальянском языке в 2004 году. Основную часть книги составляет обстоятельное и выдержанное в очень личном ключе интервью Энцо Рестаньо с Арво Пяртом. Летом 2003 года Рестаньо провел в Итальянских Доломитах серию длительных бесед с Арво Пяртом и его женой Норой Пярт, которая уже более сорока лет поддерживает композитора во всех музыкальных вопросах. Эти уникальные беседы проходили в атмосфере полного доверия и помогли извлечь на свет множество ценных воспоминаний. С тех пор с некоторыми изменениями книга была переведена на несколько языков (эстонский, немецкий, английский, французский) и вот теперь выходит в переводе на русский язык в издательстве «Дух і літера».

У Арво Пярта в свое время сложились не простые отношения со своей родиной. Спешное расставание с Эстонией в 1980 году было вынужденным и болезненным, семья Пяртов впоследствии вспоминала, что это было как бегство: они сели на поезд со своими маленькими детьми и девятью чемоданами, не зная, где в конечном итоге окажутся. Тогда они еще не могли знать, что тот самый день, 19 января 1980 года, был для них практически последней возможностью легально пересечь государственную границу. Ввод советских войск в Афганистан в конце 1979 — начале 1980 гг. резко ухудшил международные

отношения, и в новой политической ситуации эмиграция из Советского Союза была фактически прекращена. Разлука Пярта с Эстонией носила не только физический характер: с 1980 года действовал запрет на исполнение произведений и на публичное упоминание его имени на территории СССР. Но, несмотря на то, что многие личные контакты были на долгое время потеряны, «кругосветное путешествие» Пярта закончилось всё же дома.

И все же образ изгнания в музыке Пярта связан с этими сложными отношениями лишь косвенно — гораздо более существенным моментом является, так сказать, «безродность-бездомность» его музыки. Музыкальный язык многих современных композиторов берет свое начало откуда-то из экзотического «далека». Но этот контраст культур и традиций остается чисто внешним и не затрагивает самого человека. Язык же Арво Пярта слушатель воспринимает как что-то давно забытое свое, личное. То, о чем говорит Пярт, не является для человека чужим или экзотическим, но, тем не менее, это что-то, что мы подспудно носим в себе и что, тем не менее, забыто нами. Напряжение его музыки зиждется на противопоставлении чувств родного и незнакомого, чувства дома и бездомности, заложенных в самом человеке. В 1976 году, в числе самых первых произведений в стиле *tintinnabuli*, Арво Пярт написал пьесу «In spe» («В надежде»). Лишь в более поздней версии композитор указал на связь произведения с 137-м псалмом, в котором говорится о вавилонском пленении («An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten», 1984). Этот древний гимн всех изгнанников Пярт сочинил за много лет до эмиграции, и мне верится, слушая музыку Пярта, что этот повторяющийся во многих его произведениях образ связан не с конкретной страной или гражданством, а с его жизнью в Этом времени и в Этом мире.

БЛАГОДАРСТВЕННЫЕ РЕЧИ АРВО ПЯРТА

Вручение международной премии «Brückepreis 2007» («Премии мостов») европейского города Гёрлица (9 ноября 2007 года)

Глубокоуважаемые высокие гости, дорогие друзья!

Музыканту непривычно находиться в центре внимания политиков и ученых. Слова, произнесенные в мой адрес, кажутся мне несколько преувеличенными, поскольку я никогда не ставил перед собой тех грандиозных задач, какие здесь упоминались. Мои цели и масштабы скромнее и проще. В период, когда рождалась моя нынешняя музыка, я был всецело занят попытками внутренне поставить самого себя на ноги и решить свои собственные проблемы. Я должен был привести себя в состояние, позволяющее мне найти такой музыкальный язык, с которым мне хотелось бы жить. Я искал некий звуковой островок. Искал «место» в сокровенных глубинах своего Я, где мог бы — скажем так — состояться мой диалог с Богом. Найти это место было для меня задачей жизненной важности. Я уверен, что подобная потребность есть у каждого человека, вне зависимости от того, осознает он ее или нет. Вероятно, она знакома многим из вас, поэтому вы легко воспримете то, о чем я сейчас скажу.

Чтобы пояснить свою мысль, я хотел бы представить такую картину. Когда мы наблюдаем какую-то субстанцию или предмет с помощью сканирующего туннельного микроскопа, тысячекратное увеличение естественным образом выглядит совсем иначе, чем увеличение в мил-

лион раз. Проходя через различные стадии увеличения, мы открываем в глубинах материи прежде невиданные «ландшафты», кажущиеся довольно неупорядоченными, хаотичными. Но в какой-то момент мы достигаем границы, которая находится приблизительно на уровне увеличения в тридцать миллионов раз. Здесь фантастические пейзажи исчезают, и мы видим только строгую геометрию, своего рода сетку, очень ясно и очень точно. И что удивительно: геометрия совершенно различных субстанций и предметов выглядит сходным образом. Может быть, нечто подобное можно сказать и о существе человека.

Давайте пофантазируем. Попытаемся рассмотреть, словно бы под таким же микроскопом, душу человека, постепенно повышая степень увеличения. Мы станем свидетелями того, что с возрастанием этого увеличения все больше стираются внешние признаки человека, его слабости и добродетели. Это напоминает бесконечный процесс сокращения, который ведет нас к сути. По мере этого «продвижения в глубину» мы оставляем позади себя все социальные, культурные, политические и религиозные контексты. И в конце концов приходим к сетеподобному основному узору. Вероятно, его можно было бы назвать «человеческой геометрией» — строго упорядоченной, оформленной, но прежде всего — прекрасной. В этой глубине мы столь схожи друг с другом, что можем узнать самих себя в любом другом человеке. Только на этом уровне можно было бы себе представить действительно функционирующий мост мирного сосуществования, и только здесь можно было бы разрешить все наши проблемы, если бы они еще оставались.

Для меня большое искушение — думать, что эта столь прекрасно упорядоченная первоначальная субстанция, этот бесценный остров во внутренней потаенности нашей души и есть то самое «место», о котором более 2000 лет назад было сказано, что Царство Божие находится именно там, внутри нас — вне зависимости от того, стары мы или молоды, богаты или бедны, вне зависимости от нашего пола, цвета кожи или степени таланта. И я пытаюсь по сей день держаться этого пути в поисках столь страстно ис-

комого мною «волшебного острова», где все люди, а для меня — и все звуки — живут в любви друг к другу. Двери туда открыты для любого человека. Но путь туда труден — труден вплоть до изнеможения.

Ваша премия, «Премия мостов», вдохновляет меня на дальнейшее движение по этому пути и придает мне новые силы. Большое Вам спасибо за это!

Вручение «Музыкальной премии Леони Соннинг 2008» (22 мая 2008 года, Копенгаген)

Глубокоуважаемые члены комитета! Дорогие друзья!

Приходится признать: человек есть существо несовершенное. Никакое иное знание о себе люди не признают столь неохотно и с таким трудом, как эту для всех нас неудобную истину. Кто-то может подумать: композитор — существо исключительное. Должен сказать вам: нет, это не так... к сожалению.

«Но что есть совершенство?» — спрашиваем мы, перефразируя знаменитый вопрос Пилата. И если бы мы в самом деле знали ответ — помогло ли бы нам это? Ведь на первый взгляд может показаться, что в нашей повседневной жизни почти не осталось места для понятия совершенства. Оно стало каким-то неактуальным, несвоевременным. Между тем, в своем творческом процессе композитор в полной мере сталкивается с этим «вечным вопросом». Он не дает творцу покоя, преследует его, ибо творец всем своим существом страстно стремится к совершенству. Доходя чуть ли не до изнеможения, он ищет то, чего так жаждет.

Однако цели, к которым он стремится, слишком часто превосходят его возможности. И этот зияющий разрыв болезненно указывает ему на его границы. Но порой подобное крайнее напряжение сил приводит к тому, что результат может превзойти масштаб автора и пределы его возможностей. То, что может тогда произойти, уже не под-

чиняется законам логики. Произведение как бы отделяется, освобождается от неблагоприятных, по сути, условий своего создания. Так что можно, несколько упрощая, сказать: в подобном случае удачное произведение может оказаться гораздо лучше своего создателя. Оно как бы воспаряет над ним, превосходя автора и его ограниченные человеческие возможности. Его новое измерение — даже если оно по-прежнему далеко от совершенства — способно превозмочь земное несовершенство автора.

Нечто подобное можно наблюдать иногда в спорте: рекорд! Он случается не каждый день и когда-нибудь может быть побит самим спортсменом или кем-то другим, но все же это звёздный час, это рождение чего-то непреходящего. Но разве и получение награды — не такой же непреходящий звездный час? Сегодня, применительно к себе, я, во всяком случае, рассматриваю это именно так.

На мой взгляд, эта большая премия прежде всего — дань музыке, которая определенно превзошла меня, стоящего сегодня перед вами, и как автора, и как человека. Поэтому разрешите мне от имени некоторых моих произведений от всего сердца поблагодарить комитет премии. Мы оба, моя музыка и я, счастливы тем, что сможем носить имя «лауреата премии Леони Соннинг».

Сердечно благодарю вас!

Перевод с нем.: Алла Вайсбанд

Энцо Рестаньо

~

В ДИАЛОГЕ С АРВО ПЯРТОМ

Энцо Рестаньо родился в 1941 г. в Турине, изучал музыку и философию. В течение 37 лет преподавал историю музыки в консерватории им. Джузеппе Верди в Турине, в качестве музыкального критика сотрудничал со многими газетами и музыкальными журналами, и сейчас, как и прежде, читает лекции и проводит мастер-классы в музыкальных институтах и университетах по всей Европе, в США и Азии. Перу Энцо Рестаньо-музыковеда принадлежат книги, посвященные Луиджи Ноно, Лучано Берио, Гансу-Вернеру Хенце, Эллиоту Картеру, Дьёрдю Лигети, Яннису Ксенакису, Гоффредо Петрасси, Франко Донатони, Софье Губайдулиной, Альфреду Шнитке, Стиву Райху, Луи Андриссену, Питеру Максвеллу Дэвису, Арво Пярту, и, наконец, книга о Морисе Равеле, получившая большое международное признание.

В течение последних 25 лет Энцо Рестаньо был также художественным руководителем симфонического оркестра RAI (Итальянского радио и телевидения) и международного фестиваля фортепианной музыки им. Артуро Бенедетти-Микельанджели в Бергамо и Брешии. С 1986 г. Энцо Рестаньо является организатором фестиваля «Torino Settembre Musica» («Туринский музыкальный сентябрь»), который с 2007 года расширился до «MiTo Settembre Musica» («Миланско-туринский музыкальный сентябрь»), тем самым став одним из крупнейших международных музыкальных фестивалей.

Энцо Рестаньо: *Из биографических заметок к программам концертов, на которых исполнялась ваша музыка, я узнал, что вы родились в Пайде в 1935 году. Пайде находится в Эстонии — одной из прибалтийских республик, до недавнего времени являвшихся частью Советского Союза. Я всегда испытывал определенное любопытство к тем местам Восточной Европы, в которых никогда не был и о которых здесь, в Италии, к сожалению, очень мало знают. Когда я задумываюсь об этих далеких землях, вспоминается строка Т. С. Элиота «А я и не русская вовсе, родилась в Литве, чистокровная немка»*[1] *...или та серость, которая, по словам Теодора Шторма*[2]*, постоянно окутывала его родной город, лежащий на побережье Северного моря. Я был бы вам очень признателен, если бы вы рассказали о первых годах вашей жизни и, по возможности, передали атмосферу того места, в котором родились. Насколько мне известно, вы недолго прожили в Пайде и в трехлетнем возрасте переехали с матерью в другой эстонский город — Раквере.*

Арво Пярт: Пайде находится в самом центре Эстонии. Это небольшой город, и в нем с тех давних пор мало что изменилось. Жизнь текла там спокойно и просто — примерно так, как здесь, в Кастелло-Тезино[3]. Хотя Пайде все же был, наверное, чуть побольше. Там был маленький театр, в котором, насколько я помню, время от времени выступали мои родители. У меня как-то была даже фотография, где изображены мои отец и мать на сцене во время одного из спектаклей. Мой отец был сильным, крепким человеком с развитой мускулатурой. Судя по этой фотографии, он исполнял роль, как минимум древнеримского гладиатора, или что-то в этом роде. Как вы уже упомянули, моя мать очень скоро переехала вместе со мной в другой, более крупный город — Раквере. Он находится на полпути между Таллином, нашей столицей, и Санкт-Петербургом.

Я хорошо еще помню, что в квартире, в которую мы въехали, стоял рояль марки «С.-Петербург». Это был не очень хороший инструмент, но, тем не менее, я пользовался им примерно до семнадцати лет. Думая о прошлом, я замечаю, что многие детали уже утеряны; многое из происшедшего я просто забыл, скорее всего потому, что в те годы я мало внимания уделял деталям. Мои родители перед отъездом из Пайде разошлись. Сын владельца нашей новой квартиры стал моим отчимом. Семья, в которую я таким образом попал, была очень интересной: три брата, первый из них — мой отчим; второй был замечательно одаренным музыкантом, хорошо играл на фортепиано и обладал прекрасной нотной библиотекой; третий был талантливым художником. Должен признаться — когда я об этом вспоминаю, то понимаю, что мне в свое время очень повезло попасть в такую среду. Библиотека мне позже очень пригодилась, хотя к тому времени ее владелец — музыкант — уже умер.

Если я не ошибаюсь, в Раквере сразу после окончания войны открылась музыкальная школа, первая в городе. Поскольку у нас уже было в доме фортепиано, мать решила меня отдать в эту школу. Так все началось.

Э.Р.: *Вы рассказали о вашей семье и о вашей первой встрече с музыкой. Но все же хотелось бы кое-что узнать и об архитектуре Раквере: как выглядели фасады зданий, их интерьеры? Заметно ли было в них немецкое влияние или же архитектура имела какие-то типично эстонские особенности?*

А.П.: Нет, собственно эстонского стиля не было. Особенности, о которых вы говорите, можно найти в деревушках. А эстонские города в принципе ничем не отличаются от европейских. Кроме того, нельзя забывать, что Эстония пять веков принадлежала Германии. Конечно, можно было обнаружить и русское влияние, но в целом Раквере был обычным городом, с невысокими домами, в основном деревянными, со старинным, средневековым центром и руинами замка, которые до сих пор остаются излюбленным местом детских игр.

***Э.Р.:** Как я понимаю, в первые годы своей жизни вы говорили на эстонском — родном языке вашей матери. Слышали ли вы в то время также и другие языки, например, немецкий или русский?*

А.П.: Эстония была в то время свободной территорией. Самым распространенным языком был эстонский. Однако я помню, что родители моего отчима очень часто говорили дома на немецком или на русском. А вот уже их дети говорили намного чаще по-немецки и очень редко — по-русски. Русское влияние постепенно ослабевало. До революции бабушка и дедушка много путешествовали, поэтому русский язык и культура были им хорошо знакомы. Скорее всего, тот рояль, о котором я ранее упоминал, попал в дом как раз благодаря каким-то контактам семьи с русскими кругами. Также я помню, что когда мне было пять лет, пришли немцы.

***Э.Р.:** Это было в 1941-м году?*

А.П.: Да, совершенно верно, в 1941-м, и Эстония перешла под их владычество. Когда началась война, пришли солдаты; они разошлись по всему городу, занимая в квартирах всякий свободный угол. Пришли они и в наш дом. Их было двое или трое, точно уже не помню, и они поселились в комнате, где стоял рояль. Мы много музицировали вместе: пели, играли. В общем и целом я не могу назвать эти времена плохими. Плохое пришло позже, с востока.

***Э.Р.:** Ну да, в 1944-м вернулись Советы и остались на 50 лет. С этого момента Эстония стала частью Советского Союза, хотя и очень западной частью, в которой говорили на другом языке, как и в Восточной Пруссии, которую постигла та же участь. В начале нашей беседы я сказал, что хотел бы попытаться представить себе вашу страну, опираясь на какие-то родственные ей элементы, известные мне по соседним странам: я думаю о Кёнигсберге — городе Канта, который под названием Калининград стал русским; я думаю о Данциге с его меланхоличной ат-*

мосферой, которую так прекрасно удалось воспроизвести Гюнтеру Грассу; и я думаю о тех уголках Восточной Европы, которые я в редких случаях объездил сам, большей же частью исследовал мысленным взглядом, ведомый каким-либо писателем, например, Йозефом Ротом. Я думаю, что человек, выросший в таких местах, чувствует себя более открытым самым различным влияниям, другим языкам и культурам. Вы уже упомянули ранее, что в вашей семье можно было услышать три разных языка: эстонский, немецкий и русский. Мне сразу же вспоминается то, о чем рассказывает Элиас Канетти в «Спасенном языке»: в детстве *немецкий язык — язык его родителей — представлялся ему языком культуры*[4].

А.П.: Так или иначе, до десяти лет я не знал ни немецкого, ни русского: не умел ни говорить, ни читать, ни писать на этих языках. При этом вокруг царила огромная неразбериха, и не только в смысле языка. Так, один из членов семьи, призванный в русскую армию, попал в немецкий концлагерь, а другие родственники, которым пришлось служить в немецкой армии, пережили то же самое, но с другой стороны. Я был слишком мал, поэтому все это меня обошло стороной. Более того, моя мать старательно оберегала меня. На всю эту сложную, противоречивую ситуацию я смотрел глазами ребенка. Тем не менее, очень хорошо помню, как горели дома, как бросались мужчины тушить пожары... Нам повезло — наш дом и рояль не пострадали за все годы войны.

Э.Р.: *Вы очень рано начали заниматься музыкой, в семь лет. Почему и когда вы решили стать музыкантом?*

А.П.: Этого я не могу сказать. Человек является тем, чем он является, но кем он станет — этого не знает никто, тем более ребенок. Я не могу утверждать, что у меня тогда было желание стать профессиональным музыкантом. Но думаю, что уже при первых моих попытках сочинять музыку медленно возникало смутное осознание этого. Иногда мне кажется, что уже тогда у меня было

предчувствие, что я способен писать музыку и создавать нечто подобное тому, что я слышал по радио или на концертах. Но на самом деле я очень поздно созрел и тогда был еще не в состоянии найти путь, который привел бы меня к тому, что я действительно искал. Позже страстное желание найти этот путь косвенным образом выразилось в моем чрезмерном увлечении додекафонной музыкой. Потом я отдалился от нее, поскольку понял, что искал все же что-то другое. Это была одна из многих попыток найти свой путь и свой мир.

Э.Р.: *Да, это так, каждый ищет свой путь. День за днем человек учится и постепенно убеждается в собственном таланте, обретает веру в себя и в конце концов решается стать музыкантом. Однако сочинение музыки — это такое дело, в котором большую роль играет отношение собственной семьи. В буржуазном обществе часто бытует предубеждение против музыки как профессии. Но мне кажется, что ваша семья никоим образом не была против. Вероятно, потому, что причастности к искусству в ней придавалось большое значение.*

А.П.: Все было именно так, как вы говорите, но при этом мое решение, в общем-то, никто не поддержал. В то время я даже не знал, что это значит — быть композитором. Я помню, что на фортепиано я занимался с неохотой и скукой. Моя мать очень внимательно следила за моими усилиями и иногда давала мне за старания орех — времена были тяжелые, и конфет не было. Скучные упражнения я пытался сокращать, но иногда ради развлечения и удлинял их, — так получалось что-то вроде импровизации.

Э.Р.: *Насколько я знаю, вы учились играть не только на фортепиано, но и на гобое, а также ударных. Как это получилось?*

А.П.: Это произошло очень просто и быстро. В оркестре нашей школы — у нас в каждой школе был оркестр — не было ни одного гобоиста. В один прекрасный день

учитель вручил мне гобой и сказал: «Ты же знаешь ноты, так что за дело!» На гобое я играл ужасно. Позднее я пробовал играть на флейте, а в танцевальном оркестре играл попеременно то на фортепиано, то на ударных. Владение этими инструментами весьма пригодилось мне со временем — не столько как композитору, сколько во время военной службы. В армии музыканты находились на привилегированном положении: их не заставляли коротко стричь волосы, и вообще условия были лучше. В военном оркестре я играл на гобое, в том числе увертюру «Кориолан» Бетховена и другие подобные вещи, но никогда не владел этим инструментом по-настоящему. Вероятно, потому, что никогда этим не занимался серьезно. Я помню, что те ноты, которые у меня лучше получались, я играл громче. Но в армейском оркестре это не так страшно, поскольку так или иначе все играется слишком громко. В военном оркестре — на параде или на танцах — я играл также на большом и малом барабанах. Благодаря этому опыту я обнаружил, что у меня нет никакого чувства ритма. Когда я впервые приступил к игре на большом барабане, оркестранты озадаченно уставились на меня, я это хорошо помню: я полностью выпадал из такта и все время вступал либо до, либо после других. Но самое главное, что я этого вообще не замечал. Я думал, что это они выпадают из такта! Они как-то мне сказали: «Ты действительно ничего не замечаешь?» Тогда я подумал: «Ладно. Если нужно лучше слушать, я буду лучше слушать». И я следовал уже не своему собственному, а их импульсу. Так я начал играть с ними в одном ритме. И тогда я понял, что можно добиться чего угодно, если достаточно внимательно слушать. В конце концов я почти в совершенстве овладел игрой на малом барабане и получил даже приз на конкурсе военных оркестров балтийских стран как лучший ударник! Невероятно!

Э.Р.: *Насколько я понял, ваше чувство ритма не совпадало с чувством ритма оркестра. Как вы можете объяснить это расхождение сегодня? Может быть, чувство ритма оркестра было слишком неточным?*

А.П.: Нет-нет. Они играли абсолютно точно. Наверное, я и сегодня был бы не в состоянии дирижировать оркестром, я не попадал бы в долю — постоянно отставал бы или опережал их потому, что каждую секунду был бы погружен в мысли о том, что я только что услышал.

Здесь я хотел бы привести еще одно воспоминание из того времени, когда я был барабанщиком. Однажды я должен был играть соло на малом барабане, а весь батальон должен был маршировать в такт моему ритму. Я не знал, что делать, так как другого инструмента, который служил бы ритмическим ориентиром, под рукой не было. Поэтому я себе сказал: «Они ведь маршируют все вместе. Я же могу опереться на ритм их марша». И это так хорошо сработало, что таким образом я выиграл приз, о котором только что рассказал.

***Э.Р.:** То есть эталоном ритма стали для вас ноги солдат?*

А.П.: Совершенно верно! И это не анекдот.

***Э.Р.:** Несколько позже, а именно в 1953 году, умер Сталин. Атмосфера, распространившаяся тогда по всему Советскому Союзу, описывается в романе Ильи Эренбурга «Оттепель», действие которого происходит не в Москве и не в Ленинграде, а в отдаленном провинциальном городке. Ощущалась ли эта атмосфера ожидания и осторожной надежды и в Таллинне?*

А.П.: Абсолютно нет. Насколько я помню, все мы успокоились от того, что опасность и бедность несколько отступили, но это и все.

Нора Пярт: Может, еще и потому, что тебе тогда было всего 18 лет, а в этом возрасте люди смотрят на вещи совсем иначе.

А.П.: Да, наверное. Я ходил в предпоследний класс школы, занимался музыкой, мою семью никогда близко

не затрагивали исторические и политические события, и в нашей повседневной жизни ничего не изменилось. Моя мать работала воспитательницей в детском саду (она всю жизнь была воспитательницей), а мое внимание было полностью отдано музыке. Тогда я учился в детской музыкальной школе, и большие события проходили мимо меня. Они не коснулись ни меня, ни моих учителей, потому что последние тоже не имели прямого отношения к партии. В сущности, мы жили в другом измерении, идеалы, которым мы следовали, почти не отличались от тех, что лежали в основе нашей жизни до русской оккупации. Естественно, мы надеялись, что что-то изменится, но к тому времени, когда действительно что-то изменилось, мы уже давно были на Западе.

Н.П.: Поколение моего мужа не могло, вероятно, осознать значение событий тех лет во всей полноте. Это поколение было слишком молодым, неопытным и целиком поглощенным своими художественными устремлениями. Кроме того, нельзя забывать, что в Эстонии коммунистическая эра длилась намного меньше, чем в остальном Советском Союзе. Это означало некоторое смещение в восприятии политической действительности, оно было другим — не таким обостренным и болезненным.

***Э.Р.:** В том же 1953 году вы переехали в Таллинн, чтобы учиться в тамошней консерватории. Но уже вскоре вам пришлось ее оставить из-за призыва на военную службу, которая в вашем случае, однако, длилась относительно недолго из-за состояния здоровья. Я нашел беглое упоминание об этом в одной из ваших биографий. Сейчас удачный момент, чтобы уточнить эти сведения.*

А.П.: Однажды, во время воинской службы, у меня внезапно возникли острые боли внизу живота. Врачи предположили аппендицит и прооперировали меня. Однако на самом деле это была почечная колика. Тем не менее, для военного ведомства это означало мою полную непригодность по состоянию здоровья, я был освобожден

от дальнейшей службы и получил разрешение вернуться в консерваторию.

***Э.Р.:** Теперь я хотел бы поговорить немного о вашем преподавателе композиции Хейно Эллере[5]. В ходе моих исследований у меня сложилось впечатление о нем как о благородной личности и исключительно образованном музыканте. Насколько я знаю, он учился в Петербурге у Леопольда Ауэра[6] по классу скрипки и у Александра Глазунова[7] по классу композиции.*

Кое-что из ваших воспоминаний о Хейно Эллере записано и опубликовано[8]. Я хотел бы воспроизвести их для наших читателей:

ВОСПОМИНАНИЯ О ХЕЙНО ЭЛЛЕРЕ

С глубокой благодарностью я вспоминаю о своем учителе композиции Хейно Эллере и о том времени, когда я учился у него. Мне трудно сказать, что именно произвело на меня большее впечатление — его стиль преподавания или обаяние самой его личности. Его великодушие и благородство и его творчество за долгие десятилетия слились в моем сознании в один образ, который продолжает оказывать на меня влияние и до сегодняшнего дня. Как педагог он был постоянно открыт современным художественным направлениям, допускал, чтобы его ученики шли собственными путями, и уважал их личные решения, даже если они сильно отличались от его собственных идеалов. Он учил нас ответственности за свое творчество, учил всегда оставаться верными самим себе. Хейно Эллер как-то сказал, что его педагогическая цель — развитие неповторимого музыкального языка и личности. Произведения более чем пятидесяти его учеников, от Эдуарда Тубина до Лепо Сумера, — лучшее тому доказательство. Благодаря его личности, сформированной другой эпохой, мы прикоснулись к дореволюционной аристократии и ее культурному наследию. Советская идеология не сказалась на его понимании человеческих и культурных ценностей. Получив образование в Петербурге с его вековыми музыкальными традициями, он

принес в маленькую Эстонию совершенно новые стандарты, заложив тем самым основы профессиональной музыки. Для творчества Хейно Эллера в целом характерны строгая логика, отточенное чувство стиля, тонкая и мастерская оркестровка, ярко выраженный личный стиль композиции. Эти отличительные черты ставят его в один ряд с великими северными классиками. Можно утверждать, что такое произведение Хейно Эллера, как «Homeland Song», с годами стало для Эстонии таким же символом, как известная симфония Сибелиуса «Финляндия» — для Финляндии. Теперь, когда я нахожусь в том же возрасте, что и мой учитель тогда, я обнаружил одно высказывание Эллера, которого никогда не слышал от него на уроках: «Гораздо труднее найти одну-единственную нужную ноту, нежели написать их целое множество». И хотя он никогда не произносил этого вслух, ему, видимо, все-таки удалось заронить в мою душу зерно этого мучительного поиска «единственно нужной ноты».

Арво Пярт

А.П.: Хейно Эллер превосходил все, что я могу выразить словами. То, что музыка в Эстонии обрела культурное и профессиональное достоинство, во многом его заслуга. Его семья принадлежала к высшим кругам общества и, желая дать ему соответствующее образование, послала его изучать юриспруденцию. Лишь потом он переехал в Петербург, чтобы учиться игре на скрипке и композиции. Он много и охотно путешествовал. У него был неистощимый интерес к каждому новому течению в искусстве, особенно если он видел в нем связь с фольклорными традициями. Но он также хорошо знал и музыку Шенберга и его школы. Благодаря ему мы познакомились с невероятно большим количеством музыки, которую он лично раздобывал в Западной Европе. Я думаю, он был тогда в Эстонии единственным, кто столь основательно разбирался в новой западной музыке. Он был добрым и деликатным человеком, а как преподаватель всегда оставлял своим ученикам возможность для личного развития. Поэтому его ученики стали очень разными музыкантами.

Э.Р.: *Я всегда восхищался такими благородными учителями, и в жизни мне посчастливилось узнать некоторых из них лично, а именно Гоффредо Петрасси, очень необычно и увлекательно преподававшего композицию в консерватории «Санта-Чечилия» в Риме, и Оливье Мессиана, из школы которого вышло много разных и очень одаренных композиторов. Перед этим вы упомянули об интересе Хейно Эллера к фольклору; передал ли вам ваш учитель эту симпатию к народным мотивам?*

А.П.: К сожалению, я должен ответить «нет». В то время у меня не было подобной склонности. Сейчас я вижу это в другом свете, но тогда с этим как-то не складывалось. Как я уже говорил, Эллер никогда не заставлял нас подражать ему. Он ограничивался тем, что показывал нам, как Кодаи, Барток или Сибелиус перерабатывали народный материал. Венгерская и финская школы были очень близки его музыкальной манере, но я сам был не готов разделить его энтузиазм в этой области, меня намного больше привлекала двенадцатитоновая музыка, и я усердно штудировал работы Герберта Аймерта и Эрнста Кренека. Хейно Эллер получил обе эти книги от одного из своих лучших учеников, Эдуарда Тубина, эмигрировавшего в Швецию, и использовал их для занятий с нами.

Э.Р.: *То есть атмосфера, царившая в таллинской консерватории, была намного свободнее, чем в московской. Софья Губайдулина описывала эту гнетущую обстановку, атмосферу страха и доносов, когда преподаватели находились под постоянной угрозой обвинения в формализме. Она также рассказывала мне, какие серьезные проблемы возникли у Виссариона Шебалина, когда он рискнул показать своим студентам партитуру «Моря» Дебюсси.*

А.П.: В таком большом городе, как Москва, любая организация, а следовательно, и учебные заведения, были полны партийными функционерами, людьми, пристально следившими за каждой мелочью, и потенциальными доносчиками. У нас в Таллинне тоже была подобная струк-

тура, но она, к счастью, была не такой эффективной, как московская. К тому же мои занятия у Эллера проходили не в консерватории, а у него дома, где у стен не было ни глаз, ни ушей (ведь осведомители были и среди студентов). Хейно Эллер был самым старым из профессоров, его все очень ценили, он пользовался большим моральным авторитетом. А вот другие доценты, особенно по истории музыки, сильнее ощущали давление системы, и многие пострадали из-за своих убеждений. Сама же музыка считалась предметом менее поддающимся идеологическому воздействию, поэтому мы могли беспрепятственно проводить занятия дома у Хейно Эллера. Его жена пекла для нас печенье, и можно сказать, что каждый час этих занятий был для нас праздником, к нам относились как к частным ученикам.

Н.П.: Эллер часто спасал Арво от плохих оценок по другим предметам.

А.П.: Да, это правда. У меня были некоторые проблемы с контрапунктом. Эллер узнал об этом и сказал своему коллеге: «Хорошо, оставь его мне, я им займусь». Он дал мне ряд ценных советов и показал несколько простых решений, которые помогли мне выполнить задачи по контрапункту, и за пару недель я освоил программу целого года.

***Э.Р.**: Каких композиторов Эллер ценил больше всего?*

А.П.: Палестрину, которого мы изучали по трудам Кнуда Еппесена[9].

***Э.Р.**: Палестрина — это в том, что касается контрапункта, а кто был образцом в области гармонии?*

А.П.: Николай Римский-Корсаков и его учебник гармонии. Но я хотел бы рассказать Вам еще кое-что об Эллере. Как я уже говорил, он был человеком редкой доброты, от которого студенты никогда не слышали резкого слова. Он всегда исправлял нас с большой заботой и любовью, с ластиком в руках, и делал это так, что вместо упрека по-

лучалось ободрение. Я уже говорил, что он пользовался большим уважением и у него не было проблем с властями. Но если хорошо поразмыслить, то у него все же была одна проблема: он сочинял исключительно инструментальную музыку, и это сулило неприятности, потому что в то время каждый композитор должен был писать хоть что-то на тексты, прославляющие государственный строй. Эллер никогда этого не делал и в конце концов попал под подозрение. К счастью, о нем позаботились его ученики и нашли текст, который так подходил к одному из его квартетов, что его можно было выдать за вокальную композицию.

Э.Р.: *Вы говорили о ваших занятиях двенадцатитоновой музыкой по трудам Герберта Аймерта и Эрнста Кренека, которые Хейно Эллер получил из Швеции. Конечно, и вам тогда приходилось как-то изощряться, но все же у вас была возможность беспрепятственно изучать серийную технику, которая в Москве была строго запрещена. Я помню, как Альфред Шнитке, Софья Губайдулина и Эдисон Денисов рассказывали о невероятных трудностях, которые им приходилось преодолевать, чтобы достать партитуру, пластинку или любые другие материалы, связанные с этим видом музыки. Изучение современной музыки происходило подпольно, и в центре его был прежде всего Филипп Моисеевич Гершкович, ученик Антона Веберна, который уже некоторое время, не замеченный официальными органами, жил в Москве. Слова Анны Ахматовой как нельзя лучше выражают культурную атмосферу тех лет в Советском Союзе. Она назвала это «догутенберговской эпохой», когда наиболее живые и актуальные документы имели хождение только в форме «самиздата».*

А.П.: Я познакомился с Филиппом Гершковичем примерно через десять лет после знакомства со Шнитке и Губайдулиной. Он приезжал в Таллинн время от времени, но я совершенно не знал, кто он. Помню даже, что он приходил ко мне, но я ничего не знал о нем и потому не мог должным образом оценить его визит. Понимаете, в больших метрополиях, таких как Москва, были «звезды», на ко-

торых люди смотрели снизу вверх, в Таллинне же все имело скромные, провинциальные масштабы. Это правда, что мы не испытывали такого давления, но нам приходилось самим создавать средства, давно существующие в других местах, пусть даже они хранились и распространялись тайно.

Н.П.: Культурная практика «самиздата» была в Советском Союзе очень важным феноменом, плодотворной почвой для поколения, которое тогда подрастало, но в Эстонии ничего подобного практически не было. У Арво были контакты с Альфредом Шнитке, Софьей Губайдулиной и другими выдающимися личностями, но эти встречи были скорее эпизодическими.

***Э.Р.**: Есть еще одна параллель. В Советском Союзе были запрещены не только двенадцатитоновая музыка или другие смелые современные эксперименты; существовало также чрезвычайно скептическое отношение к доклассической музыке, будь то музыка барокко или античности. Поэтому в те же годы, наряду с новой музыкой, изучавшейся тайно, родилось движение за возрождение музыки барокко: Андрей Волконский основал ансамбль «Мадригал», а Рудольф Баршай — Московский камерный оркестр. Так сказать, своего рода возврат к Баху, попытка дистанцироваться от культа симфонической формы — культа, который, благодаря своей диалектической форме, приветствовался и эксплуатировался идеологами, потому что отлично согласовывался с законами марксистского мышления. Параллель, которую я хотел констатировать, — это параллель между этим возрождением Баха в СССР, с одной стороны, и тем культом Баха, с другой стороны, который так сильно отразился в ваших первых произведениях — таких, например, как «Коллаж на тему B-A-C-H» или «Pro et Contra».*

А.П.: Связь между моими произведениями и музыкой Баха имеет скорее другие причины. Обращение к Баху было для меня как бы выражением оценки моего опыта двенадцатитоновой музыки. Я хотел выйти из этой ситу-

ации, чтобы проникнуть в какую-нибудь еще не исследованную мною область. В своем тогдашнем состоянии чрезвычайного дискомфорта я хотел доказать самому себе, насколько прекрасна музыка Баха и насколько ужасна моя. То, что я сейчас говорю, звучит, возможно, смешно, но я был убежден, что благодаря этому музыкальному жертвоприношению мне удастся лучше уяснить свои собственные противоречия. В основе таких работ, как «*Credo*» для хора, фортепиано и оркестра и «*Коллаж на тему B-A-C-H*», лежала строгая математическая структура, некая игра черного и белого, поэтому в «*Credo*» я использовал только ноты, соответствующие белым клавишам, — как в первой прелюдии «*Хорошо темперированного клавира*» Баха. Для развития своей темы я мог выбрать и другой материал из Баховской музыки, но в тот момент меня интересовал именно белый цвет.

***Э.Р.**: Вы сказали, что использовали Баховский материал, чтобы освободиться от влияния техники додекафонии. Я хотел бы вместе с вами вспомнить о тех первых шагах. Одним из ваших первых сочинений, основанных на принципах двенадцатитоновой музыки, был «Некролог», написанный вами в 1960 году и с большим успехом исполненный в Москве, Ленинграде и Загребе. Однако это произведение принесло вам не только успех, но и многочисленные проблемы. Вот здесь у меня цитата, где вы говорите следующее: «В моей жизни хватало неприятностей. Они начались еще в 1960-м, когда я написал свою первую оркестровую пьесу — „Некролог“. Я тогда был еще студентом консерватории в Таллинне и сочинил эту пьесу на основе принципов двенадцатитоновой музыки, что, с точки зрения как времени, так и места, было чем-то из ряда вон выходящим. Результатом стала беспощадная критика со стороны высших кругов музыкальной культуры, ибо ничто не воспринималось ими с большей враждебностью, чем влияние Запада, к которому причислялась и двенадцатитоновая музыка». Вы говорили перед этим, что были тогда недовольны своей музыкой, но когда я вспоминаю, к примеру, о вашем «Perpetuum mobile» 1963 года, то совершенно*

не могу понять причин вашего недовольства. «Perpetuum mobile», имевший чрезвычайный успех на Варшавском фестивале, длится всего четыре минуты и производит совершенно положительное музыкальное впечатление. Формально он написан в технике серийной музыки, но полученный результат наводит на мысль о каком-то другом духе — типа Равеля или Лигети.

А.П.: Мне трудно говорить сегодня о вещах, имевших место так давно. Но могу вас заверить, что тот мир, который я тогда в себе носил, был полон таких глубоких внутренних конфликтов, что по сравнению с ним дух и язык двенадцатитоновой музыки казались гораздо более приятными. Это, конечно, только одна сторона медали: в «*Perpetuum mobile*» нет ни следа агрессивности, там другие идеи и другие идеалы, по-своему передающие радостные переживания.

Н.П.: Может быть, назвать это двенадцатитоновой музыкой с человеческим лицом?

А.П.: Да, или, может быть, скорее образом некоего потустороннего мира, из которого устранили человеческое страдание, чтобы освободить место для более объективного, более дистанцированного видения. Но в «*Некрологе*» этого нет: каждая нота там написана словно кулаком, сжатым в знак протеста — протеста, на который в «*Perpetuum mobile*» нет ни малейшего намека.

***Э.Р.**: Кроме того, в этой пьесе можно наблюдать особенность, которая потом станет типичной для вашего стиля: музыка возникает из тишины, затем следует эффектное крещендо, а потом — снова возвращение в тишину.*

А.П.: Тогда я считал, что любую математическую формулу можно транспонировать в музыку. Я думал, что таким образом можно писать более объективную и чистую музыку. Если бы мне удалось создать совершенно безэмоциональную музыку, то я смог бы уйти от додекафонии. «*Perpetuum mobile*» возник из одной математической

и философской идеи и должен был изображать некий спиралевидный путь, оканчивающийся в той же точке, откуда начался, хотя и на другом уровне.

***Э.Р.:** Если не ошибаюсь, «Perpetuum mobile» посвящен Луиджи Ноно. Как возникло это посвящение?*

А.П.: Возможность пообщаться с молодым композитором с Запада была для нас чрезвычайным событием. Кроме того, Луиджи отнесся к нам очень трогательно и сердечно, хотя мы и не могли поддерживать с ним связь так регулярно, как нам бы хотелось. Однако некоторые из его сочинений мы имели возможность слушать в Союзе композиторов в Таллинне.

***Э.Р.:** Мы были с Луиджи Ноно близкими друзьями, и вам, наверное, будет приятно узнать, что несколько лет назад у меня была с ним в Берлине долгая беседа — вот как сейчас с вами, — и на ее основе была издана книга.*

А.П.: Представьте, мы тогда тоже были в Берлине!

***Э.Р.:** Как прекрасно узнать о вашей дружбе: нас ведь не так много на этом хрупком корабле современной музыки, и эти дружеские связи являются выражением не только чувства солидарности. Я познакомился со многими из ныне живущих композиторов, занимался критическим разбором их произведений, и мне постепенно становилось ясно, что все эти впечатления, какими бы разными или даже противоречивыми они ни были, в конечном счете складываются в общую картину — картину прожитого нами времени, в которой оно отражается лучше, чем в любом учебнике истории. Но вернемся к Луиджи Ноно. Мне бы очень хотелось узнать что-нибудь о ваших с ним отношениях — не только тогда, когда вы жили еще в Таллинне, но и позже, в Берлине.*

А.П.: В Берлине мы встречались несколько раз, у нас дома. Говорить о нем трудно: с годами он сильно изменил-

ся. Он был, как известно, очень воинственным — настоящим коммунистом, если можно так сказать. Но в России считался антикоммунистом. Агенты КГБ нередко допрашивали некоторых людей по поводу их связей с Ноно.

Э.Р.: *Я знаю, что его визиты считались опасными.*

А.П.: Да, очень опасными, но мы были слишком очарованы его личностью.

Э.Р.: *Когда Ноно приезжал в Москву, больше всего хлопот это доставляло Тихону Хренникову.*

А.П.: Ноно выражался всегда с большой прямотой и открыто говорил, что советская культура и политика — это болото. Однажды он нарочно громко сказал Хренникову: «Вы увязли в болоте — вы и ваш коммунизм!». Но в Берлине, в последнее время, он стал гораздо умереннее. Должен добавить, что его восхищение Горбачевым очень меня удивило.

Н.П.: Ноно был невероятно симпатичным — вечный подросток, которому еще предстоит открывать мир. Поскольку коммунистическая идея тем временем рухнула, он стал искать чего-то другого. Он был утопистом.

А.П.: Да, настоящим утопистом: он очень интересовался русской религиозной философией.

Э.Р.: *В последние годы жизни он сильно отошел от линии Коммунистической партии, за что подвергался яростной критике. Он любил поэзию Гёльдерлина, в которой видел какую-то тайную географическую карту для развития музыкального языка и мышления, и утверждал, что здесь нет абсолютно никакого противоречия с его прежними интересами: для него это было самое обычное развитие. Однако сейчас я хотел бы снова вернуться к связи между вашей музыкой и музыкой Баха. В 1964 году вы написали «Коллаж на тему B-A-C-H» для струнных, гобоя*

(возможно, памятуя о своем опыте гобоиста), чембало и фортепиано. Речь идет о сочинении, в котором явно прослеживается намерение покончить с собственным музыкальным прошлым. Это становится очевидным, если посмотреть на стиль и способ реализации трех его частей — «Токкаты», «Сарабанды» и «Ричеркара». В «Сарабанде» использован прием, для того времени, безусловно, необычный: она представляет собой оркестровку 6-й сюиты Баха ре-минор, тогда как в «Pro et Contra» для виолончели с оркестром, написанной в 1966 году по заказу Мстислава Ростроповича, попеременно вставляются и противопоставляются друг другу барочные и серийные элементы. Было ли это противопоставление тогда действительно плодотворным?

А.П.: Это можно рассматривать как смесь позитивного и негативного, настоящего и ненастоящего. «Коллажи» — это что-то вроде трансплантации: ведь когда чувствуешь, что у тебя нет собственной кожи, то пытаешься собрать повсюду полоски кожи и приладить их к себе. Со временем эти полоски модифицируются и превращаются в новую кожу. Я не знал точно, куда приведет меня этот эксперимент с «коллажами», но, во всяком случае, у меня было впечатление, что я имею дело с живым организмом, живой субстанцией, чего в додекафонной музыке я к тому моменту не обнаружил. Так я понял, что существует и другой мир, который обладает для меня большой притягательной силой, но которого одними лишь средствами додекафонии не достичь. Однако возможности метода трансплантации не безграничны. В «Credo» техника коллажа достигает своих пределов. Ты вроде бы оказываешься в тупике. Чтобы идти дальше, нужно пробить стену. Мне это удалось — в том числе и благодаря совпадению нескольких, часто случайных, встреч с музыкальными произведениями. Одной из них, впоследствии оказавшейся весьма важной, была встреча с одним коротким, в несколько секунд, отрывком из григорианского хорала, который я совершенно случайно услышал в магазине грампластинок. Я открыл в нем не известный мне мир: без гармонии, без ритма,

без колорита, без оркестровки — без всего. В этот момент я понял, какого направления мне нужно держаться, и долгий процесс моего подсознания начался.

Н.П.: В музыке «без всего» главный вопрос — какой путь предстоит пройти одной-единственной ноте, чтобы слиться со следующей. В этом суть всей работы.

А.П.: Да, но то, что одной-единственной мелодической линией можно выразить гораздо больше, чем несколькими, я понял лишь позднее. В то время и в том состоянии, в каком я находился, я был не способен написать мелодическую линию без числового ряда, но и серии двенадцатитоновой музыки для меня окончательно умерли. С григорианским хоралом было иначе: в его линии была душа.

***Э.Р.**: Позвольте мне слегка отклониться от темы: когда мы говорили о вашем отношении к Баху, я не мог не вспомнить о Стравинском и его неоклассическом опыте. Однако вы обращаетесь с материалом совершенно иначе: в неоклассицизме вас упрекнуть невозможно.*

А.П.: Было бы интересно узнать, что подтолкнуло Стравинского к осуществлению этого проекта. Возможно, он тоже ощущал потребность в старых красках, прошедших эпохах...

***Э.Р.**: Может быть, тут уместнее говорить о контурах и профилях, чем о красках?*

А.П.: Да, наверное, слово «профиль» здесь подходит. Возможно, у Стравинского тоже была ностальгия по тем ушедшим временам, по идеалам той эпохи.

***Э.Р.**: Попытка пробудить к жизни опыт прошлого, игнорируя тот факт, что все это ушло навсегда.*

А.П.: Думаю, он чувствовал себя в той музыке, как дома: в ней нашла выражение его любовь.

Н.П.: Стравинский говорил, что в современной музыке никто не может чувствовать себя, как дома, потому что в эпоху лингвистических кризисов ты постоянно в поиске чего-то. Поэтому такие эксперименты, как «*Коллаж на тему B-A-C-H*» и те, что обнаруживаются в некоторых работах Шнитке, только кажутся схожими. Породившие их импульсы были очень разными. В «*Коллаже на тему B-A-C-H*» происходит взрывное столкновение двух миров. Отразившийся в нем глубокий внутренний конфликт привел в конце концов в «*Credo*» к настоящей музыкальной автоагрессии.

А.П.: «Коллажи» Шостаковича, а в некоторых случаях и Шнитке, носят совершенно другой характер: они гротескны, и эта особенность — следствие идеалов, которые я не смог бы точно описать, но которые, несомненно, существуют. Я же хотел показать наготу короля двенадцатитоновой музыки, как в сказке Андерсена «Новое платье короля», где лишь ребенку хватило невинности и смелости изобличить голого короля.

Э.Р. *А не могли бы вы объяснить мне разницу между вашей позицией и позицией таких «гротескных» композиторов, как Шнитке?*

А.П.: Наверное, нет, но могу вам сказать, что на Западе мои «коллажи» часто понимаются неверно и истолковываются как гротескные. Критики довольствуются тем, что говорят: эти композиции интересны, написаны со знанием дела, и тому подобное. А ведь эти произведения — часть меня самого.

Н.П.: В конце Второй симфонии цитируется Чайковский. Критики думали, что это следует понимать как ироническое иносказание, однако это не так. Цитата из Чайковского является основополагающим ядром этой работы. Здесь детски невинное и нежное противостоит жестокости внешнего мира, причем нежное выходит победителем. Если истолковывать это лишь как шутку, то все произведение сводится на нет.

Э.Р.: *Нужно добавить, что некоторые критики совершенно ложно интерпретировали некоторые работы; я, конечно, имею в виду и Шнитке, который, объясняя использование классических тем в своих произведениях (например, «Moz-Art à la Haydn»), утверждал, что задумал эту музыку во сне. То же самое говорил и Стравинский, и это, по сути, подтверждает сказанное вами раньше: Стравинский хотел еще раз пережить увлечение этой музыкой.*

А.П.: Безусловно. Иначе зачем бы ему нужно было сочинять музыку именно в Венеции? Почему он так сильно любил этот город? Наверное, потому, что хорошо себя там чувствовал. Эта среда составляла значительную часть его мира.

Э.Р.: *В начале 60-х годов вы одно время работали на эстонском радио. Очевидно, это была самая обычная работа звукорежиссера, но она давала вам, наверное, также возможность слушать очень много музыки. Как вы жили в то время?*

А.П.: Я работал там параллельно с учебой в консерватории. У звукорежиссера был очень гибкий рабочий график. Мы делали записи — по три-четыре часа в день — или вели прямые трансляции концертов. Это была интересная работа. Благодаря ей я имел доступ к записям всевозможных музыкальных жанров, но прежде всего — я мог видеть и слышать множество партитур современной музыки. На эстонском радио почти все звукорежиссеры были композиторами — вместе со мной там работали Эйно Тамберг, Хейно Юрисалу, Яан Коха, Яан Ряэтс, позднее к нам присоединился Лепо Сумера, и все вместе мы составляли очень живой творческий коллектив. Одной из самых ценных сторон нашей работы был музыкальный обмен с другими странами — правда, не столько с Германией, Францией или Италией, сколько с такими странами, как Чехословакия, Венгрия или Польша, но и оттуда мы часто получали очень интересную музыку. Результаты этого обмена не всегда положительно воспринимались слушателями эстонского

радио, но тем не менее мы имели возможность добраться до той «запретной» музыки, которая иначе осталась бы запертой в архивах.

Э.Р.: *Вы можете привести нам примеры «запретной музыки»? Речь шла об авторах из восточного блока или также о других композиторах?*

А.П.: Нет, и о других тоже.

Э.Р.: *То есть о музыке, к примеру, Булеза, Ноно, Штокгаузена, Берио?*

А.П.: Да, к числу «запретных» относились некоторые из их сочинений, но главным источником новой музыки для нас была Москва, откуда она приходила благодаря посредничеству Шнитке и Денисова. У обоих были и личные связи со многими западными композиторами — например, с Пьером Булезом, так что произведения, запрещенные в Москве, тем не менее доходили до нас.

Э.Р.: *В те годы наперекор всем официальным директивам происходил оживленный обмен информацией, поступавшей из самых различных каналов; я очень хорошо помню, как Луиджи Ноно мне рассказывал, что, приезжая в Москву, он всегда привозил своим коллегам массу партитур и пластинок. Но был еще и фестиваль «Варшавская осень», служивший в некотором роде свободной зоной, куда музыканты с Востока без особых трудностей могли приезжать, чтобы услышать голос своих западных коллег. Какие из работ, которым фактически удалось обойти цензуру, представляли тогда для вас особенный интерес?*

А.П.: Я бы сказал, что меня интересовало всё без исключения, так как мы не испытывали ни малейшей потребности что-то выбирать или давать какую-либо оценку тому, что поступало к нам из столь отличного от нашего музыкального мира. Мы не делали различий между хорошим и плохим. В своем советском гетто мы с радостью

принимали все, что приходило извне. Время показало, в каком направлении двигался затем каждый отдельный композитор, и Эдисон Денисов, например, пошел по совершенно иному пути, чем я. Но все это было потом, а тогда мы воспринимали все с большим уважением. Но если вы хотите услышать о моих личных предпочтениях, то я назвал бы Антона Веберна. Кому-то удалось — не помню уже точно, каким образом, — раздобыть в Москве запись всех сочинений Веберна и передать ее по нашему радио. Уверяю вас — эта музыка произвела на меня очень большое впечатление. К тому времени мне уже удалось послушать и Булеза, но для моих ушей это звучало тогда довольно экзотично; Веберн же — наверное, благодаря большой своей прозрачности — глубоко меня тронул.

***Э.Р.:** А Мессиана вам не удалось услышать в числе всей этой нелегально циркулировавшей музыки?*

А.П.: Нет, такого не припоминаю. За немногими исключениями, нас больше привлекали музыканты нашего поколения. При этом я хотел бы подчеркнуть, как сильно меня, независимо от моего индивидуального выбора и личных пристрастий, поразила впоследствии точность этих предпочтений.

Как только мы начали писать другую, продиктованную западными образцами музыку, нас стали клеймить и преследовать как врагов партии. Когда я приехал на Запад, то обнаружил, что те самые музыканты, которых я избрал для себя примером и из-за которых заработал упрек в дружбе с капитализмом, пытались своими произведениями как раз бороться с капитализмом. Я размышлял потом об этом несколько парадоксальном факте и понял, что мир новой музыки нес в себе зародыш конфликта. Хотите теперь знать, почему я отошел от этой музыки? Я сделал это потому, что для меня к тому времени эти конфликты утратили свою силу, а тем самым и значение. Можно сказать, что я пришел к согласию с собой и Богом, и поэтому все, в том числе личные, претензии к миру отошли на второй план.

Э.Р.: *Эта идея музыки как носителя конфликтов кажется мне очень интересной. Я был бы вам очень признателен, если бы вы изложили ее подробнее.*

А.П.: Здесь речь идет о сугубо личном: я осознал, что моя задача заключается не в том, чтобы бороться с миром, не в том, чтобы осуждать то или это, а прежде всего в том, чтобы познать самого себя, потому что любой конфликт зарождается сначала в нас самих. Это не означает, что мир мне безразличен, но когда кто-то хочет изменить мир или сделать его лучше, то он должен начинать с себя. В этом я убежден абсолютно. Если не начать с себя, то каждый шаг в направлении внешнего мира будет не чем иным, как большой ложью и в то же время агрессией: человек склонен к неудержимому распространению скрытой в нем агрессивности. Осуществимо ли что-либо подобное — это другой вопрос, но когда исходишь из этой идеи, то все предстает в ином свете. И поэтому я отправился на поиски иных звуков. Таким образом, уже и собственный путь становится источником вдохновения: этот путь ведет уже не наружу, а внутрь, к тому внутреннему ядру, из которого все исходит. Это тот смысл, который обрело для меня любое действие: строить и не разрушать.

Э.Р.: *Вопрос, который я хотел бы вам теперь задать, касается вашей киномузыки. Вы много писали для кино, а при случае — и для театра. На мой взгляд, этот опыт важен для композитора, потому что таким образом он может достичь большего мастерства в передаче ситуаций и атмосферы.*

А.П.: В то время как на Западе над фильмами работали специальные кинокомпозиторы, в Советском Союзе музыку к фильмам писали такие корифеи, как Прокофьев и Шостакович. В России это было связано тогда в основном с политической ситуацией. В кино было труднее подвергать музыку цензуре, и фактически над ней не было никакого контроля. Диалоги и эпизоды регулярно вырезались из фильмов цензурой, но музыкальный фон, по-

хоже, никого не интересовал. Многое из музыки Шнитке, запрещенное в концертных залах, можно было без проблем использовать в кино. У нас в Эстонии ситуация была очень похожая, но вообще-то лучше, чем в Москве, так как всё, что мы таким образом писали, могло исполняться и еще где-нибудь. Вспоминаю один из приездов Луиджи Ноно в Таллинн: мы с ним пошли в кино посмотреть фильм, к которому я написал музыку. Я сочинил пьесы, которые можно было бы охарактеризовать как додекафонный джаз — с саксофоном, виброфоном и трубой. Если бы я представил их в рамках концерта камерной музыки, то у меня наверняка было бы много неприятностей. А в кино этого никто не заметил. Даже Луиджи Ноно очень потешался по этому поводу.

Н.П.: Музыка для кино была также одной из возможностей совершенно свободного музыкального самовыражения. Кроме музыки к кинофильмам, Арво много писал и для детского театра.

А.П.: Верно! Сочинение музыки для кино происходило в той раскрепощающей, креативной атмосфере — почти как импровизация, — которая в моих произведениях, где всё строго структурировано, никогда не находила применения. Но нельзя забывать и о том, что для многих композиторов, в том числе Шнитке, Денисова и Софьи Губайдулиной, музыка к фильмам была единственным источником дохода. Так называемая чистая музыка — симфонии, квартеты и т.д. — могла приносить деньги только в случае госзаказа.

***Э.Р.**: То же самое несколько лет назад мне рассказывали Альфред Шнитке и Софья Губайдулина. Но еще более прискорбным в тогдашней атмосфере притеснений мне кажется то, что список предписаний составлялся не одним Тихоном Хренниковым. Над ним работали и многие другие, в том числе посредственные и реакционные, композиторы, которые таким образом защищали свои привилегии и боролись с более одаренными коллегами. Было бы наивно полагать, что принадлежность к этому избранному кругу*

художников (или, как сказали бы романтики, «прекрасных душ») автоматически означала наличие известного благородства. Но сейчас я не хочу слишком отклоняться в сторону и ограничусь упоминанием о тех русских композиторах старой гвардии (например, Араме Хачатуряне, Дмитрии Кабалевском и Георгии Свиридове), которым доставались самые солидные задания и самые выгодные заказы. Речь идет о неоднократно награждавшихся музыкантах, среди которых были и талантливые, но которые заботились прежде всего о том, чтобы не подпустить других композиторов слишком близко к своим привилегиям. Проблема в том, что принцип «разделяй и властвуй» можно применить и к управлению маленькой страной, и к любому режиму. Давайте лучше вернемся к вашим работам 60-х годов. Я бы хотел поговорить об одной небольшой композиции, имевшей громадный успех, а именно о «Solfeggio», которое вы написали в 1963-м.

А.П.: Я не очень-то представляю, что я должен сказать: здесь речь всего лишь о гамме (до-ре-ми-фа-соль-ля-си-до), которая принимает форму четырехголосного «кластера», так как каждый тон стоит непосредственно рядом с другим. В этом сочинении я шел по следам «*Perpetuum mobile*», но использовал уже не двенадцать тонов, а только семь. Как видите, основная идея была очень простой, и я, пока не услышал результата, даже не знал, получится ли это.

***Э.Р.:** Но получилось в самом деле отлично.*

А.П.: Да, если это правильно исполняется, но поверьте — я не знал тогда, что еще к этому можно добавить.

***Э.Р.:** Между тем — мы все еще говорим о 60-х годах — вы написали две симфонии. Что можно рассказать об этих двух произведениях?*

А.П.: Мне всегда трудно что-либо говорить о собственных произведениях; иногда я вообще не представляю, как их комментировать, но я попытаюсь. Моя первая симфо-

ния была написана в качестве дипломной работы в консерватории. Это была непритязательная додекафонная композиция. Вторая была немного сложнее: в ней была сделана первая попытка противопоставить друг другу черное и белое.

Э.Р.: *Должны ли ваши слова означать, что вы хотели придать этой технике человеческое лицо?*

А.П.: Я не был бы столь радикален; я сказал бы, что то, что я в этой симфонии осуществил на практике, было просто попыткой понять, что является для меня «своим». Сегодня я стал терпимее, в том числе и к тому стилю. Виноваты ведь не двенадцать тонов как таковые: все зависит от композитора и от того, как он использует эти двенадцать тонов, что он хочет получить в результате — мед или яд. Веберн, например, никогда не производил яда. Существуют четкие границы применения этого материала; прежде всего нужно понять, какие конкретные плоды может принести эта система. Часто даже сама система подсказывает, как ей следует противостоять и как ее использовать. Но тогда я был намного менее терпим, чем сегодня, и очень напряженно переживал свои эксперименты — Вторую симфонию и «*Credo*». У меня было чувство, что я не имею права позволить себе небрежность.

Э.Р.: *Есть у вас очень важная работа, написанная в 1968 году — «Credo» для фортепиано, хора и оркестра. Оно было исполнено в Таллинне вместе с «Симфонией псалмов» Стравинского, дирижировал Нээме Ярви. Насколько я знаю, успех носил скандальный характер. Скандалы вообще-то часто выгодны для карьеры композитора. Но в данном случае мне кажется странным, что возмущение вызвала именно средняя часть этого произведения. В ней применяется додекафонная техника с серийной стратегией, увенчивающаяся мощным мимезисом хаоса. Я бы хотел услышать от самого автора, какие замыслы стояли за этой партитурой.*

А.П.: Тогда, и даже, наверное, немного раньше, у меня было ощущение, что я стою перед каким-то открытием, которое я назвал бы новым началом. В подходе к этой работе самым важным для меня стал текст, который я хотел положить на музыку. Речь шла о том месте Евангелия, где учение Христа выражается наиболее явственно: когда на старозаветную сентенцию «Oculum pro oculo, dentem pro dente» («Око за око, зуб за зуб») он отвечает словами «Autem ego vobis dico: non esse resistendum injuriae» («А я говорю вам: не противьтесь злу»). Эту фразу я буквально разложил на ноты и цифры, чтобы каждое слово нашло соответствие в использованных оркестровых средствах. А сейчас я охотно попытаюсь восстановить обстоятельства, при которых возникло это произведение. У нас было принято, чтобы каждую новую работу композитор представлял комиссии — то ли в форме репетиции перед первым исполнением, то ли в виде записи. После чего комиссия принимала решение об уместности или неуместности публичного исполнения произведения. У меня не было записи «*Credo*», и я пригласил нескольких членов комиссии на генеральную репетицию. Судьбе было угодно, чтобы самый грозный член комиссии, который был к тому же еще и ревностным партийцем и моим заклятым врагом, как раз в этот день заболел. Тем, кто прослушивал мое «*Credo*», я объяснил, что использовал в нем материал, взятый из первой прелюдии «*Хорошо темперированного клавира*» Баха. Их это вполне устроило, а текст они сочли совершенно безобидным — наверное, потому, что он был на латыни. Короче говоря, мое сочинение было принято, и вскоре состоялось его первое исполнение. В тот вечер публика пришла под конец в такой восторг, что дирижеру пришлось повторить «*Credo*» целиком еще раз. Однако необузданная реакция публики пробудила в комиссии первые сомнения, и она заподозрила, что это произведение содержит какие-то подрывные элементы. Я помню, что через несколько дней после первого исполнения мы отправились в Москву на какой-то съезд. Я был членом делегации, состоявшей из нескольких десятков человек. Председатель комиссии по культуре тоже там был, и никто

не перекинулся со мной ни словом, так как воспоминание о скандальном концерте было еще свежо. Однако потом, в поезде, меня остановил в коридоре подвыпивший глава делегации и, таинственно улыбаясь, показал из кармана пиджака краешек листка бумаги, на котором я успел заметить латинский текст «Missa. Credo». Очевидно, это был прозрачный намек на то, что они, так сказать, меня раскусили. На самом деле мое «Credo» не имело с этим «Missa. Credo» ничего общего, кроме названия. Однако я понял, что ситуация серьезная и на высшем уровне уже идет расследование. После этого случая меня несколько раз допрашивали, причем следователи часто повторяли один и тот же вопрос: «Какие политические цели преследовали вы этой работой?».

Н.П.: Они еще добавляли: «И имейте в виду, что это произведение никогда больше не разрешат исполнять, и вы сами не имеете права его никому предлагать». Потом были запугивания и провокации, но сейчас, задним числом, мне кажется, что мы тогда совершенно не сознавали всей серьезности положения. Есть еще одна важная деталь, которую Арво забыл подчеркнуть: додекафонная часть основана на квинтах.

А.П.: Да, это так. Я структурировал додекафонную основу таким образом, чтобы квинтовые интервалы (а это самый чистый и безобидный интервал) следовали друг за другом, и так далее, и так далее, до максимально возможного оркестрового развертывания. Это нанизывание квинт дает все более плотную текстуру, настоящую насыщенность звуков, которая служит имитацией хаоса и разрушения. И только потом идут слова Иисуса: «А я говорю вам...», — и так постепенно все распадается на части. Это как развал советского режима; кто-то, возможно, истолковал это именно так и испугался этого.

Н.П.: В конце года в местной прессе было проведено что-то вроде опроса общественного мнения. Люди должны были назвать наиболее впечатляющие культурные собы-

тия, участниками которых они были. Девяносто процентов опрошенных назвали тот концерт.

Э.Р.: *Я очень благодарен вам за это яркое описание «Credo» и тех последствий, которые оно повлекло за собой. То, о чем вы сейчас рассказали, — еще одно доказательство того, как изощрялась цензура, когда чуяла опасность подрывной деятельности. По-моему, было бы непростительной наивностью думать, что эти цензоры были необразованны и невежественны и потому не способны понять тонких замыслов, стоящих за каждым произведением искусства. Но вернемся к вашей карьере, которая начала вырисовываться после сенсационного первого исполнения «Credo». До 1968 года вы применяли — пусть и не совсем строго — додекафонный метод. В каждом сочинении отразился дискомфорт, типичный для тех, кто еще не нашел собственного языка как решения своих проблем. За этими мучительными попытками последовал долгий период тишины, во время которого наконец возникла перспектива чего-то оригинального. Я понимаю, что это щекотливая тема и вам, возможно, нелегко реконструировать тот путь, который вы прошли за этот период молчания. Но для нашей работы и для всех тех, кто будет читать эти страницы, это слишком ценный шанс, чтобы его упустить.*

А.П.: Я был тогда убежден, что просто не могу продолжать работать с имеющимися в наличии средствами. У меня не было достаточного материала, и я просто перестал писать музыку. Я с удовольствием прикоснулся бы к чему-то живому, простому, неразрушительному. Когда я работал на радио, то имел дело с высокосложной и мощной аппаратурой — динамиками, магнитофонами. И неожиданно ощутил потребность дистанцироваться от этой роскоши, так как у меня возникло чувство, будто меня закрыли в золотой клетке и заставляют идти не в том направлении. И когда впоследствии мне приходилось работать с техникой, я всегда выбирал самую простую — например, весьма примитивный магнитофон, имевший

только самые необходимые функции. Настройка высоких или низких частот, снижение уровня шума меня вообще больше не интересовали. Все, что мне было нужно, — это простая музыкальная линия, которая живет и дышит в глубине души, как та, что существовала в песнопениях далеких эпох или существует еще и сейчас в народной музыке: абсолютная монодия, чистый голос, из которого рождается все. Я хотел научиться вести мелодию, но не имел понятия, как это сделать.

В моем распоряжении была всего одна книга григорианских песнопений, «Liber usualis», которую я получил в одной таллинской церкви. Я начал петь и играть эти мелодии — с тем чувством, с каким человек подвергает себя переливанию крови. Это была жутко напряженная работа, потому что речь шла не просто о восприятии информации — я хотел знать об этой музыке все: как она возникла, кто были люди, которые ее пели, что они чувствовали в течение своей жизни, как они эту музыку записывали и передавали через столетия, пока она не положила начало нашей музыке. Каким-то образом мне удалось вступить с этой музыкой в контакт. Но я никогда не использовал эту близость в виде цитат, за исключением одного раннего произведения, написанного для Болонского собора: «*Statuit ei Dominus*». В григорианском хорале следующие друг за другом тона образуют настоящую речь, дают конкретную информацию, нечто подобное пению птиц: мы их не понимаем, но они-то друг друга прекрасно понимают. Монодическая музыка имеет определенное информационное содержание; она возникает, как возникают соборы, — на земле, хранящей в себе руины предыдущего храма, возможно, языческого, который, в свою очередь, был возведен на этой земле во времена седой старины по совершенно определенным причинам. Эта цепочка форм, храмов и песнопений, в которой одни вырастают на развалинах других, прочнее, чем мы можем себе представить. В своей повседневной работе я тоже то и дело сталкивался с подобными трудностями: какое-то время мне удавалось вести отдельный голос, но потом я не знал, что делать дальше. Нужно ли было писать только моно-

дическую музыку? А что делать со вторым и третьим голосами? Что вышло бы из полифонии и гармонии? Откуда мог бы возникнуть второй голос? Мучимый такими вопросами, я стал задумываться над основами полифонии. Мне стало ясно, что она гораздо сложнее и глубже, чем это позволяют предположить те застывшие правила, с помощью которых анализировал и разъяснял музыку Палестрины Кнуд Еппесен. Второй голос должен быть чем-то независимым, как независимы мужчина и женщина в одной семье. Эту независимую связь можно, как мне кажется, наблюдать уже в ранней полифонии. Эту догадку я попытался претворить в жизнь в своей Третьей симфонии, где вся композиция была задумана как метафора строительства города: маленькие, все более многочисленные центры, которые расширяются, пока не соприкоснутся друг с другом и не образуют единого целого. То же самое происходит с гармонической последовательностью, ведущей свое начало из серии коротких каденций. На этой мысли основана идея полифонической сложности. Тем не менее, приобретенный благодаря Третьей симфонии опыт не слишком меня удовлетворил. Я понял, что я в большом долгу перед историей музыки, и поэтому моей работе немного не хватает собственного стиля. Однако мне все же удалось построить в себе какой-то мостик между сегодняшним днем и вчерашним, насчитывающим несколько веков, и это придало мне смелости продолжить свои изыскания. В те годы я заполнял тысячи страниц упражнениями, выписывая одноголосные мелодии. У нас дома до сих пор стоит целый шкаф этих упражнений.

Н.П.: То, к чему Арво стремился, было попыткой развить новый слух. Поэтому в то время он отказывался слушать какую бы то ни было другую музыку. Арво хотел найти в себе какие-то потаенные источники, из которых свободно изливались бы звуки; поэтому он старался собирать любую информацию, которая помогла бы ему в решении этой задачи. Он неустанно трудился над чтением псалмов и сразу после этого пытался писать мелодическую линию — без цезур, без проверки, как бы вслепую, чтобы

лучше и скорее преобразовать в музыку впечатления от прочитанного.

А.П.: Да, я прочитывал псалом и сразу заполнял нотами целый лист, не слишком задумываясь — просто надеясь, что получится какая-то связь между прочитанным и написанным мною. А потом брался за следующий псалом. Я уверен, что между псалмом и мелодией вообще не было никакой связи. По крайней мере, я этого не заметил. Но я надеялся, что таким образом получится нечто вроде осмоса, и я продолжал свои занятия, применив этот процесс к ста пятидесяти псалмам.

Н.П.: Арво хотел развить свою спонтанность не только с помощью тех экспериментов с псалмами. Я помню, что он наблюдал за стаями птиц, зарисовывал их в своей тетради и рядом записывал мелодию. В других случаях он использовал в качестве источника вдохновения фотографии гор, чтобы найти нужную музыкальную фразу. У него было чувство, что соблюдение холодных и мертвых правил в предыдущие годы погасило в нем его собственные свободные, наиболее созидательные импульсы. И он пытался обрести их снова. Интересно, что позднее Арво снова установил для себя правила, хотя и совсем на другом уровне.

А.П.: Да, действительно: вместе со стилем «tintinnabuli» я вернулся к правилам.

Н.П.: Вообще-то даже трудно себе представить, насколько важным был тот период, со всеми его страницами упражнений и псалмами. Он не знал, нашел ли вообще что-то, и если нашел, то что. Но он наверняка навсегда отказался бы от сочинения музыки, если бы не нашел то, что его удовлетворило бы. Я очень переживала из-за него: я видела, как глубоко он страдает. Я знала, что он не сможет дальше жить без той музыки, которая составляла настоящий смысл его жизни. Я видела, что назревает взрыв, и не знала, сможет ли он благополучно пережить эти родовые муки.

***Э.Р.**: То, что вы мне здесь рассказываете, просто невероятно — почти как старая сказка, где то и дело в игру вступает волшебство. Если позволите, я поделюсь своим личным ощущением: на меня глубочайшее впечатление производит ваше отношение ко времени, прежде всего ко времени ожидания, простоя.*

А.П.: Во всяком случае, могу вам сказать, что с простоем помогает мириться убеждение, что у нас есть время[10]. Но если вернуться к нашему вопросу, то я не знаю, как я дошел до введения второго голоса, но знаю, что это произошло в совершенно ином контексте, нежели ранняя полифония. Можно так сказать: если в ранней полифонии 1+1=1+1, то у меня 1+1=1. Там два голоса — это две отличающиеся друг от друга реальности; в моей же музыке они превращаются в одно целое.

Н.П.: Момент, когда Арво пришел к введению второго голоса, я могла бы сравнить с сотворением мира. Это было как колоссальный взрыв, как открытие, потенциал которого до сих пор не исчерпан. Он почти десять лет бился над тем, чтобы написать мелодическую линию, но в итоге пришел к выводу, что одной линии недостаточно. Вот как для того, чтобы летать, нужна пара крыльев, так и мелодиям Арво нужны были два голоса, чтобы воспарить.

Каждая музыка живет за счет известного поля напряжений. Традиционная тональная музыка базируется на тонально-гармонических, функционально-гармонических напряжениях, которые удерживают вместе весь музыкальный материал. В музыке Арво необходимое напряжение достигается путем маленького вертикального наслаивания: один — мелодический — голос свободно движется в мире звуков (это по преимуществу поступенное движение) и тем самым четко воспринимается как тонально-гармонический. Второй же — tintinnabuli-голос — может двигаться только в области трех тонов, при этом постоянно подчеркивается одна-единственная функция — функция тоники. Таким образом возникает своего рода напряжение между обоими голосами, которые, с одной стороны, дополняют

друг друга, а с другой — поляризируются, как в электричестве, где есть положительный и отрицательный полюса. Это как стойкое поле напряжения между динамическим и статическим полюсами, как если бы мы позволили слиться в одно целое обычно исключающим друг друга динамическому и статическому полям.

А.П.: По сути, концепцию «tintinnabuli» можно сравнить с тем, что обычно происходит в начале обучения игре на фортепиано: левая рука все время повторяет один и тот же аккорд, а правая развивает мелодию. В моем случае имеется одна мелодия и три тона, но каждая нота мелодии в соответствии с очень точными правилами связана с одним из трех тонов — и, конечно же, наоборот. Возникают явно неожиданные диссонансы, но в верхней мелодии есть определенная логика, как есть она (хотя и в более скрытом виде) и в тех трех тонах, которые эту мелодию сопровождают. Это та мелодическая дихотомия, о которой я говорю, что «1+1=1»[11]. Например, в «*Cantus*» есть пять мелодических линий, и каждая из них имеет соответствующую ей линию «tintinnabuli». Технический принцип таков, что на основе одних и тех же правил возникает множество возможностей сопровождения голосов. Таким образом, этот второй голос является не свободным гармоническим голосом, а следует мелодической линии. Как ребенок похож на своих родителей, так и голос «tintinnabuli» несет в себе ген мелодии. Можно, наверное, даже сказать, что этот мелодический голос является выражением моих грехов и моей несовершенной природы, тогда как второй голос — это дарованное мне прощение. В этом случае исправляются и мои субъективные ошибки. Хотел бы также добавить, что таким образом я пытался придать более высокую объективность и мелодическому голосу, особенно в вокальных произведениях, где каждое использованное мною в музыке слово, со всеми его параметрами, можно осмыслить. Существует очень много возможностей превратить слово в музыку, но для меня текст со всеми его формальными измерениями является основой музыкальной структуры.

***Э.Р.:** Я признателен вам за эти разъяснения по поводу стиля «tintinnabuli». Я много читал на эту тему и должен заметить, что эти метафизические атрибуты, к которым я инстинктивно испытываю известное недоверие, подчас казались мне странными. Гораздо более убедительным мне кажется толкование, усматривающее во взаимодействии двух голосов нечто вроде благотворной взаимодополняемости субъективного и объективного измерений. Нора права, когда говорит, что содержащийся в этом интуитивно угаданном стиле потенциал еще далеко не исчерпал своих творческих возможностей, и это, я думаю, осознает каждый, кто чувствует эту музыку. Но есть и еще одно осознание, возникающее при прослушивании музыки Арво, и на нем я бы хотел остановиться подробнее. Речь идет о том объективном измерении, которое, по вашим словам, обеспечивается взаимодополняемостью двух голосов. Когда слушаешь эту музыку, то сознаешь, что ее корни находятся в другом временно́м измерении, что она не поддается ритму привычного становления; во всем этом есть что-то мистическое, здесь речь идет (и у меня всегда было такое впечатление) о таинстве объективности.*

Но сейчас я хотел бы вернуться к хронике событий: если я не ошибаюсь, в те годы, когда вы открыли стиль «tintinnabuli», появилась одна очень интересная личность, а именно Андрес Мустонен со своим ансамблем «Hortus Musicus».

А.П.: Когда я познакомился с Мустоненом, он был молодым, 19-летним человеком, очень активным, полным энергии. Он был еще студентом, но уже превосходным музыкантом; он — в точности, как и я — очень интересовался старой музыкой, и мы изучали ее вместе. Он основал маленькую вокально-инструментальную группу, которой руководил с большим энтузиазмом и с которой мы много музицировали вместе. Иногда я делился с ним своими замыслами, и мы обдумывали планы их конкретного воплощения, потому что я годами исписывал нотные тетради, даже не надеясь, что кто-нибудь когда-нибудь исполнит

эти сочинения. Тогда я писал музыку, которой трудно было найти применение: она не предназначалась ни для сцены, ни для какого бы то ни было ансамбля; она существовала только на бумаге, я ни разу не играл ее. Да и какой смысл был проигрывать на фортепьяно какую-то отдельную мелодию? Иногда я приглашал кого-нибудь из музыкантов «Hortus Musicus» к себе домой и просил сыграть на скрипке или крумхорне какие-то из моих мелодий, но результат был плачевным — это звучало искусственно, особенно на последнем инструменте, и казалось слишком связанным с давно прошедшей эпохой. Я тщетно пытался распознать в услышанном задуманные мною звуки. Тем не менее, мы осуществили несколько экспериментов, в том числе полифонических, но когда я открыл свой второй голос, то произошел как бы взрыв: у меня появилось сразу много работ одновременно, и все в 1977 году. Я бы охотно сыграл их вместе с музыкантами Андреса Мустонена, но это было невозможно, так как его ансамбль был ограничен в составе исполнителей. Но все же кое-что нам удалось осуществить. Возможность рассчитывать на те или иные инструменты всегда зависела в какой-то мере от везения, так что каждая новая попытка смахивала на авантюру.

***Э.Р.**: Однако с подобными затруднениями, которые приводят к импровизированным решениям — игре на инструментах, имеющихся в наличии, — сталкивались и такие весьма знаменитые ваши предшественники, как Клаудио Монтеверди или Иоганн Себастьян Бах.*

Н.П.: Это верно: благодаря этим вынужденным экспериментам Арво выработал в своем новом стиле некую связь с эстетикой старой музыки, с той эпохой, когда истинная суть музыкальной пьесы заключалась в высоте звука, а не в тембровых возможностях инструментов.

А.П.: Нельзя не признать, что в определенных ситуациях тембры разных инструментов могут таить в себе элемент, сбивающий с толку. Даже самым лучшим вещам можно найти плохое применение: например, злоупот-

ребление интернетом или оружием может иметь губительные последствия. Нечто подобное может произойти и с неопытным композитором. Техника может сбить его с толку, и в конце концов он перестанет понимать, чем на самом деле занимается. Настоящий же мастер — это тот, кто ко всему подходит с правильной меркой.

Э.Р.: *Ну, и какова же была во время всех этих экспериментов с ансамблем Мустонена ваша реакция на обнаружение некоторых образцов старой музыки — например, «Школы Нотр-Дам» и такого мастера, как Перотин?*

А.П.: Это было грандиозно, но это действительно другая глава моей жизни. Насколько я помню, мы с этим ансамблем никогда не играли музыки Перотина, для этого нужны были бы другие музыканты. Но мы исполняли произведения Гийома де Машо, Гийома Дюфаи, Якоба Обрехта, Иоганнеса Окегема и даже Томаса Луиса де Виктория.

Э.Р.: *Вы упомянули Окегема, и мне сразу вспомнился «Реквием» этого великолепного фламандского композитора. Учитывая эпоху и развитие техники контрапункта, можно было бы ожидать здесь очень сложных текстур, но все как раз наоборот: самые прекрасные части этой мессы написаны для двух голосов с той простотой, за которой ощущается какая-то удивительная невинность. Я еще не был знаком с вашей музыкой, когда много лет назад впервые услышал двухголосные контрапункты из «Реквиема» Окегема, но позднее мне показалось, что эта мистическая, возвышенная невинность могла быть идеальным прообразом той трогательности, которая исходит от некоторых пассажей в ваших сочинениях.*

А.П.: Как видите, мы снова имеем дело с понятием духовности. Под духовностью я имею в виду не что-то мистическое, а нечто очень конкретное. Есть разные позиции: можно иметь негативный образ мышления, а можно видеть все в положительном свете. Старая музыка и старое изобразительное искусство учат нас смотреть на вещи

с этой второй, положительной точки зрения. Так написаны, например, картины Фра Анджелико с изображением Страшного суда: конечно, в них фигурирует и ад, но даже он каким-то образом несет на себе покров святости, и при этом преисподняя там — это всего лишь «немножко больше краски». Для других художников, пришедших позднее, ад был более реальным местом, но небеса не были такими чистыми, как у Фра Анджелико.

В связи с этим мне вспоминаются слова Питера Брука, когда он комментировал свою легендарную постановку «Дон Жуана» в Экс-ан-Провансе. Он сказал, что чудо Моцарта заключается в том, что он никогда никого не осуждал и для всех своих оперных героев, даже злодеев, писал музыку, исполненную любви, и ко всем относился с одинаковым великодушием и пониманием.

Э.Р.: *Тут есть одно совпадение, которое мне кажется действительно интересным: как раз в те годы, когда вы занимались музыкальными и духовными экспериментами, связанными со старой музыкой, вы начали читать Данте. Прежде всего, скажите мне, пожалуйста, на каком языке вы его читали?*

А.П.: На русском.

Э.Р.: *Переводы, по-вашему, были хороши?*

А.П.: Да, это были старые переводы, я думаю, XIX века, с очень хорошими примечаниями. По моему мнению, Данте, описывая ад, был настроен подобном же образом. В его изображении ада ощущается какой-то мягкий свет, а вместо сурового приговора — любовь и сочувствие.

Э.Р.: *Мне вообще-то всегда было очень интересно наблюдать, как поэзия Данте понимается и интерпретируется русскими. Я помню, в какой невероятный восторг привело меня чтение «Разговора о Данте» Осипа Мандельштама, хотя сегодня в его словах я распознаю толкование, согласно которому сострадание в конечном итоге пере-*

ходит в надежду — надежду на то, что муки осужденных и само осуждение не вечны, что в конце каким-то образом обретается спасение. Эту распространенную в восточных церквах интерпретацию можно обобщить понятием апокатастасиса — интерпретацию, которая растворяется в волнах истории и наполняет тем сочувствием, состраданием к миру и к другим людям, которое сияет в таких личностях, как Достоевский и Густав Малер. Я немного отвлекся, простите, но причиной тому — интерес, который вызывает во мне имманентность поэзии и мышления Данте в современном мире. Возвращаясь к старой музыке, хочу вас спросить, относите ли вы к этой исторической категории также и Ренессанс.

А.П.: Нет, Ренессанс, в отличие от средневекового искусства, означает для меня нечто другое: это время, отмеченное сильной склонностью к повседневному реализму.

***Э.Р.**: Палестрина для вас относится еще к сфере старой музыки или уже к музыке Ренессанса?*

А.П.: Несомненно, к старой музыке, даже если и находится на ее границе, а я лично считаю, что Томас Луис де Виктория принадлежит к старой музыке в еще большей степени, чем Палестрина. Для меня, Мустонена и близких нам музыкантов центр тогдашней старой музыки ассоциировался с «Арс Нова», с произведениями Машо и фламандских мастеров, но я помню, что у нас было также много записей и партитур Жоскена.

***Э.Р.**: Но между Гильомом де Машо и Жоскеном — несколько поколений.*

А.П.: Да, но корни их мышления и цель, на которую была настроена их музыка, одинаковы.

***Э.Р.**: Следовательно, все меняется, когда мы вместе с Ренессансом вступаем в светскую полифонию мадригалов?*

А.П.: Да, музыканты таким образом погружались в повседневность. Мир искусств становился всё ближе к человеку, всё реалистичнее, но какая-то очень важная его часть исчезла. Мы с Андресом Мустоненом попытались вернуть эту часть, утраченную в музыке нового времени, и именно с этой целью посвятили себя старой музыке, которую хотели узнать и научиться играть.

Н.П.: Все, что Арво говорил до сих пор, показывает, что корни его стиля находятся в западной культуре. О мнимом влиянии, которое на него оказали православные церковные песнопения, до сих пор было написано слишком много глупостей. Это влияние проявилось лишь позднее, да и то в весьма ограниченном виде.

А.П.: Вполне может быть, что традиция православия повлияла на меня, но не в области музыки.

***Э.Р.**: Следовательно, важнейшие источники влияния следует искать в западной полифонии, в старой традиции григорианских хоралов и в «Школе Нотр-Дам»?*

А.П.: Я бы попробовал суммировать все это с помощью одной довольно простой метафоры: я думаю, что мысль невинного ребенка иногда может оказаться сильнее, чем внешняя сложность всего мира, потому что один взгляд этого невинного существа способен передать более высокие истины, чем все наши натужные старания.

***Э.Р.**: Теперь я хотел бы ненадолго вернуться к тому периоду 1976–1977 годов, когда у вас появилось так много значительных произведений. Есть две работы, которыми я просто восхищаюсь: «Sarah Was Ninety Years Old» («Саре было девяносто лет») — всеобъемлющее произведение для трех певческих голосов, ударных и органа, и «Für Alina» («Алине») — чисто фортепианная пьеса, которую я считаю великолепным началом этого плодотворного периода вашего творчества.*

А.П.: «*Sarah Was Ninety Years Old*» я написал до того, как усовершенствовал свой стиль «tintinnabuli», и это, возможно, самая простая, а также самая абстрактная из моих работ. Эта пьеса основана лишь на соотношениях чисел, и в ней использованы всего четыре ноты. К общему числу сорока восьми возможных комбинаций этих четырех тонов добавляются ритмические картины, состоящие из фазовых сдвигов. Я делаю акцент на этих структурных подробностях, потому что развивал всю работу как мелодико-ритмическую фазу, не достигая какого-либо заметного результата. В конце этих комбинаций фактически не остается ничего другого, как начать всё сначала, пройдя снова в точности тот же самый путь: путь бесплодия Сары. Результат всегда нулевой, пустыня без растительности, до тех пор, пока не появятся посланные Богом ангелы и все не придет к завершению. В финале произведения спонтанно возникает мелодия — что-то вроде колыбельной для Исаака. Как видите, речь идет о музыке, основанной только на числах, и я бы добавил, что эта концентрация, это заключение себя в математическую формулу увлекало меня с самого начала, еще со времен «*Perpetuum mobile*», о котором мы уже говорили. Во всяком случае, формула, использованная мною в «*Sarah Was Ninety Years Old*», была привязана к человеческой истории и поэтому являлась не просто теоретическим примером. «*Für Alina*» же — моя первая работа в стиле «tintinnabuli», но, несмотря на это, она тоже очень рационально структурирована. Ее мелодию я случайно нашел в своих тетрадях с упражнениями, это была как бы мертвая мелодия, ничего для меня не значившая. Потом я очень примитивным образом организовал ее ритмически: я построил маленькое здание, маленькое архитектоническое произведение. Затем с этой мелодией я соединил вторую, следуя при этом очень простым правилам стиля «tintinnabuli», так, чтобы три ноты образовывали устойчивую тональность (*си-минор*), нижнюю линию. У меня были сильные сомнения в том, что созданное мною действительно является музыкой, мне потребовалось время, чтобы разобраться в этом. С одной стороны, я знал, что

то, что я называл своим открытием, возникло не случайно, но это сочинение показалось мне слишком простым; мои уши оказались еще не готовыми воспринять подобную работу всерьез. Теперь я понимаю, что все было гораздо серьезнее, чем я мог тогда себе представить. Тогда мне еще не удалось полностью осознать, какие возможности открываются передо мной благодаря этому подходу; мне было совершенно не ясно, следует ли читать эту музыку горизонтально или вертикально, является ли это полифонией или чем-то другим, могу ли я вообще использовать больше, чем два голоса. Меня мучили тысячи подобных сомнений, но это продолжалось недолго.

Э.Р.: *«Für Alina» была первой попыткой, первым шагом по той неизведанной территории, на которую вы ступили после долгого и мучительного перехода через пустыню, и в этом смысле мне кажется уместным подчеркнуть, что «цифровая» сухость, положенная в основу «Sarah Was Ninety Years Old», была весьма символичной для того долгого ожидания, о котором вы говорили ранее. Поэтому абсолютно понятно, что этот эксперимент сопровождался поначалу многими сомнениями, которые, однако, как вы только что сказали, быстро развеялись. И все же впечатляет количество пьес, написанных вами за самое короткое время. Берег, к которому вы пристали, оказался действительно плодородным: вспомним «Cantus in memoriam Benjamin Britten», «Tabula rasa», «Missa syllabica». Может быть, расскажете что-нибудь о «Cantus»? Это такая прелестная работа, она имела успех у стольких слушателей во всем мире, и я был просто-таки тронут тем восторгом, с каким мне не раз рассказывал об этом Стив Райх. Первый вопрос, стало быть, мог бы звучать так: почему «памяти Бенджамина Бриттена?».*

А.П.: Наброски для этой пьесы были уже готовы, когда я случайно услышал по радио о смерти Бриттена. В связи с этим по радио передали несколько его произведений, нежность и прозрачность которых глубоко тронула нас с женой — в них как бы воссоздавалась атмосфера баллад

Гийома де Машо. Тогда-то во мне и упрочилось желание закончить свое произведение и посвятить его Бриттену. Мне давно хотелось встретиться и познакомиться с ним, но после сообщения о его смерти от этой мысли пришлось отказаться.

Не исключено, что когда-то мы даже жили в одном и том же доме в Армении — конечно, в разное время. В СССР Союз композиторов располагал несколькими домами в разных регионах, задуманными как гостиницы, в которых могли бы работать композиторы. Мне рассказывали, что в том доме в армянском городе Дилижан, где мы провели некоторое время, раньше жил и Бриттен!

Э.Р.: *Вам не посчастливилось встретиться с Бриттеном, но я уверен (сужу об этом по тому произведению, о котором мы сейчас говорим), что к его музыке вы питаете большую любовь.*

А.П.: Да, большую любовь и большое уважение.

Н.П.: Возвращаясь к «*Cantus*», надо, наверное, напомнить, что о смерти Бриттена мы узнали по радио 5 декабря. Эта дата долго оставалась у нас в памяти, вместе со всем, что за нею последовало.

А.П.: «*Cantus*» — это просто пропорциональный канон, состоящий из одного звукоряда. Пять разных вступлений увеличиваются при каждом повторении, пока все голоса не сойдутся в одной каденции.

Э.Р.: *Эта простая в вашем описании структура произведения не объясняет, между тем, того энтузиазма, с которым публика встречает каждое его исполнение.*

А.П.: Я думаю, именно благодаря ясности и простоте построения пьесы возникает тот абсолютно ясный порядок, который мы все осознанно или неосознанно воспринимаем.

Э.Р.: *Согласен, звуки красноречивы, но чтобы они были такими, их нужно правильно структурировать! Но давайте поговорим теперь о «Missa syllabica», произведении, которое, как мне кажется, занимает очень важное место на вашем пути.*

А.П.: «*Missa syllabica*» — это начало моей работы с текстами. В данном случае я намеревался в подходе к этому тексту не слишком руководствоваться своими эмоциями и своим пониманием, а хотел использовать его более объективно, чтобы можно было придать ему и литургическую функцию. Потом я закодировал каждое слово, следя при этом за тем, чтобы, к примеру, последний слог каждого слова совпадал с тоникой. Конечно же, этот математический и в общем-то простой способ построения композиции был следствием изучения старой музыки, музыкальной традиции, с которой я тем временем очень свыкся. Лишь с помощью этой традиции и этого образа действий я мог вдохнуть жизнь в мертвые числа. Я писал «*Missa syllabica*», следуя этим простым, спартанским критериям. Основываясь на тексте, который мне приходилось обрабатывать отрывок за отрывком, я использовал разные подходы: в «*Gloria*» работал с тремя голосами, в «*Sanctus*» — с восемью. Я здесь подробно описал чисто технические методы, которые применял при сочинении мессы, но не думайте, что все заключается только в переложении на музыку формул и правил.

Э.Р.: *Я думаю, здесь речь опять-таки о соотношении между правилом и исключением: эта известная истина, из-за частоты употребления ставшая несколько банальной, нуждается в более подробном рассмотрении. В конце концов, именно исключение, позволяющее правилу быть правилом, является тем элементом, который гарантирует применимость и плодотворность правила. Неизменяемость правила таит в себе рассудочный подход к постижению жизни, который, по сути, не позволяет распознать настоящую полезность правил.*

А.П.: Да, можно сказать даже, что человек должен иметь возможность изменять правила в соответствии со своей интуицией.

***Э.Р.**: Мне кажется, что с «Missa syllabica» начал вырисовываться композиторский процесс, который должен был стать характерным для вашей музыки; я имею в виду метод, основанный на убеждении, что музыка каким-то образом уже присутствует в тех стихах или словах, которые она сопровождает. Текст содержит собственную музыку, нужно только уметь извлечь ее из него. Это, в общем-то, не такое уж редкое убеждение: Эдгар Варез тоже придерживался этого взгляда. Однако тут важен способ, с помощью которого каждый пытается извлечь форму из неоформленной материи. Когда мы говорим о музыке, уже содержащейся в произносимых словах, неизбежно вспоминаются примеры Яначека и Мусоргского: оттуда берут начало невероятные музыкальные приключения, отголоски которых явились стимулом (пусть иногда и тайным) для сочинений авторов, которым эти интуитивные прозрения как будто чужды. Так нужно ли удивляться, когда говорят о связи между Мусоргским, Равелем и Пуленком или между Яначеком и Стивом Райхом?*

А.П.: Другие интересные параллели можно найти в музыке Сальваторе Шаррино, в произведениях которого таятся совершенно необычные открытия. Я не знаю, каким методом пользовался Шаррино, но могу сказать, что я в своей работе учитывал количество слогов, запятых, точек и ударений. Иногда неосознанно возникает более тесная связь со словом, но это не имеет решающего значения. Я стараюсь сохранять известную дистанцию с текстом и в идеальном случае обретаю такой угол зрения, под которым представляю себе совершенно объективное псалмопение, которое раздается в церкви, развиваясь из одного отдельного тона. То, что будет в этом случае звучать, будет международным языком.

***Э.Р.**: Как барельеф?*

А.П.: Да, точно.

***Э.Р.**: Обо всем, что мы в связи с этой темой упоминали до сих пор, я уже каким-то образом догадался, когда слушал «Missa syllabica» и «Passio», — вас это вряд ли удивит. В этих произведениях я обнаружил особое измерение, которое истолковал как призыв поверить в истинность объективных данных, потому что они — именно по причине своей конститутивной независимости от субъекта — ближе всего к трансцендентности. Чтобы лучше пояснить свою мысль, добавлю, что эти представления начали складываться у меня много лет назад, когда я услышал произведения Стравинского на латыни. Долгое время спустя я узнал из одного высказывания Стравинского, какое удовольствие доставило ему общение с латинским языком, поскольку ему показалось, что с его помощью смысл достаточно точно устанавливается без всяких отклонений в психологию. До того я редко какое мнение разделял столь полно, так что еще и поэтому меня так интересует выстраиваемое вами отношение к тексту. Пользуясь языком, мы довольно часто склонны демонстрировать свое эмоциональное состояние и забываем о том, что слова имеют ясное, точное значение, которое эмоции тенденциозно отодвигают на задний план. Мы слишком часто пренебрегаем языком, тогда как следовало бы обращаться с ним более внимательно. Когда вы работаете с текстами, вы уделяете максимальное внимание скандированию слогов и пунктуации. Это мне кажется важным уроком.*

Н.П.: При этом не надо забывать, что существует точно установленная традиция. Литургические тексты должны читаться слог за слогом, точка за точкой, запятая за запятой. Традиция требует, чтобы запятая имела такое же значение, как и слово. Мы можем иногда забывать об этом, но в Евангелии все слоги имеют одинаковое значение.

А.П.: И это должно ощущаться также и в концертном зале.

***Э.Р.**: Да, но случается, что певцы на сцене обладают прекрасным голосом и при этом плохой дикцией, до смешного искажающей звучание слов. Однако сейчас я хотел бы вас попросить рассказать что-нибудь об «Arbos» — одной из ваших чисто инструментальных работ.*

А.П.: Здесь опять-таки речь идет о пропорциональном каноне с тремя голосами: первый голос олицетворяет ствол воображаемого дерева, затем появляется второй, вдвое быстрее первого, а потом третий, вдвое быстрее второго. Ритмически все организовано элементарным образом, прерывается паузами. Это чистая математика — математика в применении к музыкальным инструментам. Звучит странно, правда? Но в музыке все математика: без чисел не было бы звука.

***Э.Р.**: Тем не менее, мы могли бы также сказать, что числа становятся временем, потому что если говорить о разных временах, то именно числа управляют их ходом. Одна из ключевых концепций вашей музыки состоит, по-моему, как раз в этом одновременном существовании нескольких времен* (tempi). *В «Passio», например, у Иисуса Христа совершенно определенный темп, вполовину медленнее темпа общего контекста, и я думаю, что в сравнении с темпами других фигур — Пилата, евангелистов, толпы — темп Иисуса олицетворяет вечность, его медленность для меня символична. Вообще в этом произведении заметно хорошо просчитанное драматическое структурирование временных уровней. Иногда один миг вашей музыки растягивается так, как если бы он этот временной элемент изменял в корне.*

Н.П.: Я могу привести примеры. Последний аккорд в «*Cantus*» не хочет заканчиваться: он длится, не нарастая и не убывая. Что-то было достигнуто, и теперь от этого уже не хочется отказываться. Содержание всего произведения стремится к этой точке. Достигнув этой каденции-плато, аккорд больше не хочет прекращаться. То же самое происходит в конце первой части «*Tabula rasa*»: все тот же заключительный аккорд, который хотел бы длиться бесконечно.

Э.Р.: *Я заметил, что использование этого приема нарастает от произведения к произведению. В «Missa syllabica» вы проделали этот эксперимент впервые, но впоследствии временна́я интроспекция текста становится все глубже, порождая более интенсивную драматургию времени и регистра. Давайте обратимся в связи с этим к «Passio» и посмотрим, насколько большую роль там играет пунктуация.*

А.П.: Все, что касается пунктуации, — это чисто инструментальное; остальное относится — даже если сопровождается инструментами — к области вокала.

Э.Р.: *Простите, что перебиваю: а как вы вообще пришли к идее написать страсти?*

А.П.: Всю работу я набросал за пару дней.

Н.П.: На самом деле это было больше, чем два дня. Мы жили тогда в Таллинне. Начался Пасхальный пост. Он сказал: «В этот пост я хочу написать страсти». И начал писать, не ставя себе особых целей и ни на что особенно не претендуя, и так без перерыва и продолжал до самого конца.

А.П.: Частично это была версия с одним-единственным голосом. Второй был просто отраженным голосом, проходящим параллельно с первым.

Н.П.: Потом мы переехали на Запад, и Альфреду Шлее из издательства «Universal Edition» удалось добиться заказа для Арво от Баварского радио. Арво взял эту свою работу и переписал ее заново, сделав гораздо более отточенной. Он говорит о двух днях, потому что основная структура произведения, возникшего тогда в Эстонии, уже целиком была у него в голове. Но я помню, как работа принимала свою окончательную форму. На стене своей квартиры в Берлине мы повесили кусок черной ткани — примерно пять или шесть метров длиной — и один за другим прикалывали к ней разноцветные листки с отрывками из Еван-

гелия — у каждого действующего лица страстей был свой цвет, так что Арво мог охватить все одним взглядом. Вся структура произведения была как картина! Кстати, нечто подобное Арво делал и при работе над другими крупными произведениями, создавая себе таким образом наглядную структуру. Ему нужно было хорошо чувствовать и сразу воспринимать весь музыкальный процесс, втискивая 75-минутные страсти в какую-то маленькую частицу времени. Здесь мы касаемся, как мне кажется, одного очень интересного феномена стиля «tintinnabuli» — преодоления временнóго барьера.

А.П.: Если посмотреть на это длинное полотно под определенным углом зрения, оно выглядит как аккорд.

***Э.Р.**: Вы сказали, что поездка в Западную Европу подтолкнула вас к решению окончательно покинуть Таллинн. Вы помните, как вы принимали это решение?*

А.П.: В то время много чего происходило, но решающим фактором стало отношение ко мне госчиновников. Они дали мне понять, что не будут возражать, если мы с женой покинем страну. У меня практически больше не было возможности выжить как композитору, так как функционеры, от которых зависела моя жизнь, проявляли по отношению ко мне все бóльшую враждебность. По их мнению, мои произведения стали слишком часто исполняться за границей. А поскольку первое исполнение произведения в отсутствие композитора рассматривалось бы как скандал, они были вынуждены отпускать меня за границу. Критики на Западе отзывались о моих сочинениях положительно, но это привело только к тому, что мое положение ухудшилось и вскоре стало невыносимым — и для жены, и для меня.

***Э.Р.**: Софья Губайдулина, Альфред Шнитке и Эдисон Денисов рассказывали мне то же самое: успех на Западе означал враждебность и преследования в Советском Союзе. Это был реванш посредственных композиторов, которые*

обычно были еще и усердными слугами партии и очень хорошо вписывались в невидимую, но вполне надежную схему, регулировавшую потоки вознаграждений и хорошо оплачиваемых заказов. Меня потряс тот гротеск, в который превращалось публичное исполнение произведений этих столь заслуженных, с идеологической точки зрения, композиторов: чтобы заполнить концертные залы, приводились целые роты солдат, а потом рассказывалось об огромном успехе и умопомрачительном публичном резонансе! Между тем, хорошо известно, с каким удовлетворением эта же самая свора посредственных композиторов незадолго до смерти Сталина упорствовала в критике произведений Прокофьева и Шостаковича. Чтобы описать всю эту плачевную картину, нужно обладать остроумием, которое даже самому Гоголю нелегко далось в «Мертвых душах». Но вернемся к вашему отъезду. Что вы чувствовали — вы и ваша семья, — когда садились в поезд, чтобы навсегда покинуть свой город?

А.П.: Это было путешествие в неизвестность. Его участниками были я, моя жена, двое детей и, кажется, девять чемоданов. До Бреста нас провожали тетка моей жены и Тоомас Сийтан, студент консерватории, вызвавшийся нам помочь (теперь он профессор Музыкальной академии в Таллинне).

Н.П.: Я бы хотела вернуться чуть-чуть назад, чтобы напомнить некоторые другие подробности. В Москве такому музыканту, как Арво, с его поведением, пришлось бы столкнуться с более серьезными последствиями. В Эстонии официальные инстанции реагировали как-то растеряннее. Они спрашивали себя, кто несет ответственность за то, что конфликт с Арво Пяртом так обострился, препирались друг с другом и в конце концов уже не знали, как себя с ним вести.

А.П.: Я бы еще одну подробность добавил: когда я начал писать в двенадцатитоновой технике, это довольно сильно раздражало и тех композиторов, что были при

власти, и многих других, но потом они и сами стали применять эту технику. Десять лет спустя, когда я уже отказался от додекафонии и стал развивать другие направления, эти же люди, к тому времени уже поверившие в двенадцатитоновую технику, сочли меня сумасшедшим, а все, что я делал, — абсурдным.

***Э.Р.**: Если не ошибаюсь, вам тогда предложили эмигрировать. От кого исходило это предложение?*

Н.П.: Осенью к нам домой пришел один из руководящих членов ЦК и порекомендовал покинуть страну. Это должно было выглядеть как наше добровольное решение, хотя, по сути, нас выдворяли из страны. Подобная «любезность» была удобна для властей — они оставались как бы ни при чем, а общественность заклеймила бы нас как изменников родины. После этого визита мы сразу занялись подготовкой документов для экспатриации, так как поняли, что оставаться больше невозможно. Вскоре после этого Арво порекомендовали выйти из Союза композиторов: несколько близких коллег, членов правления Союза композиторов, как бы мимоходом собрались в вестибюле, чтобы дать Арво «дружеский» совет добровольно выйти из Союза. Вот так прозаично, без лишнего шума, происходили тогда эти драматические события — без всяких собраний и протоколов. Так работала эта система: вуалируя факты. И эта тактика принесла «замечательные» результаты: реальный ход тогдашних событий, то есть выдворение из страны, до сегодняшнего дня как в Эстонии, так и на Западе оставался неизвестным. Это подтверждают некоторые недавно появившиеся на Западе тексты, в которых «документально засвидетельствована» якобы «благополучная жизнь» Арво Пярта в Эстонии. Таким образом, советская система дезинформации была успешно перенесена и на Запад, и распространяемые ложные сведения до сегодняшнего дня практически невозможно искоренить.

Когда Арво в тот день вернулся из Союза композиторов, он был таким бледным, каким я его еще никогда не видела, и я впервые забеспокоилась о том, как он перенесет рас-

ставание с родиной. В течение двух или трех недель мы занимались организацией своего отъезда и освобождением от вещей квартиры, на которую уже была целая очередь претендентов. Мы абсолютно не представляли, куда нам ехать, но отправляться в Израиль — единственную страну, в которую нам было разрешено выехать, — мы не имели ни малейшего намерения. Из-за спешки и волнений мы оставили дома несколько партитур, и я так и не могу вспомнить, кому мы их доверили. Чтобы вывезти рукопись, нужно было получить разрешение Министерства культуры в виде прямоугольной печати. Чтобы гарантировать нам вывоз важных рукописей, сотрудник министерства, руководствуясь добрыми намерениями, по собственной инициативе добавил к этой печати еще и круглую. Но когда мы очутились на границе, нам сказали, что как раз документы с круглой печатью вывозить нельзя — она истолковывается как свидетельство государственной тайны. К счастью, потом нас все же пропустили с нашими вещами через границу.

Времени для тоски или эмоций не было — мы должны были уезжать. Все наши друзья пришли к нам домой, а Андрес Мустонен явился со всем оркестром. Мы открыли все двери, и вся лестница нашего дома заполнилась музыкой и слезами. Мне запомнился один высокий, крепкий мужчина, который очень громко плакал, прощаясь с нами: надежды снова когда-нибудь увидеться не было. Из Грузии приехала моя тетя, она помогала нам при упаковке вещей, а также оказала финансовую помощь, так как для такого путешествия у нас недоставало денег, а кроме того, мы должны были заплатить довольно большую сумму за обязательный отказ от гражданства — так сказать, выкупить себя. Тетя доехала с нами поездом до границы и на прощание подарила мне кольцо и несколько деревянных ложек, которые я, однако, не могла у себя оставить, так как вывозить такие вещи было запрещено.

В пять часов утра мы погрузились в Таллинне в два такси, а детям сказали, что мы отправляемся в кругосветное путешествие и, как всегда в таких путешествиях, в конце концов вернемся сюда же. Из коллег попрощаться с нами на Балтийский вокзал в Таллинне пришла толь-

ко одна женщина: музыковед Хелью Таук. На вокзале в Брест-Литовске, где проходил пограничный контроль, произошла одна примечательная вещь. Когда мы прибыли туда с двумя детьми и небольшим багажом, контролёры спросили нас: «А где ваш багаж? Это что — всё?». Ведь другие люди, ожидавшие на вокзале, были нагружены всевозможными вещами, у них была с собой мебель, а у одного даже пианино. У нас же было всего лишь несколько чемоданов, да и то наполовину пустых! Тем не менее, нам пришлось их открыть, и таким образом обнаружились кассеты с записями первых произведений Арво. Тогда один из контролёров сказал: «Ах, вы музыканты! Я тоже занимался музыкой, когда служил в армии в Эстонии». Они должны были проверить кассеты, и мы прослушали на нашем магнитофоне «*Missa syllabica*», потом «*Arbos*», а потом еще и «*Cantus*». Вокзал представлял собой гигантское здание с высокими, как в церкви, сводами, и в этом огромном пространстве в тот момент мы были одни с пограничниками. И там я реально ощутила воздействие этой музыки на людей: всё вдруг стало таким нормальным, таким естественным, таким прекрасным. Наш Михаэль лежал в коляске, одетый в новый комбинезончик, который связала для него одна наша приятельница, и все женщины-пограничницы пытались снять с него выкройку. Одна из них повела нас в комнату, где Михаэля раздели, чтобы проверить, не спрятали ли мы что-нибудь на нем. Из всех икон, бывших у нас в доме, мы взяли только одну — такую маленькую, чтобы можно было засунуть ее в карман костюмчика Михаэля. Они ее не нашли. Однако Михаэль начал плакать, и женщины забегали в поисках печенья для ребенка. Это была незабываемая сцена, еще и потому, что все это сопровождалось музыкой Арво. Все прошло хорошо, и через какое-то время мы сели на поезд, идущий в Вену. Мы знали, что эмигрантов помещают там во временный лагерь, где они должны ожидать отъезда в Израиль.

А.П.: Или в Рим.

Н.П.: Да, в Риме, кажется, было что-то вроде распределительного пункта для эмигрантов, которые собирались переезжать в Америку. Положение, во всяком случае, было тяжелым, поскольку мы до тех пор не имели никаких контактов с заграницей и не знали, что нас ждет. Но в этот момент произошло нечто неожиданное. Кажется, именно Альфред Шнитке каким-то образом сообщил венскому издательству «Universal Edition» о том, что вместе с другими эмигрантами, выезжающими в Израиль, в Вену прибывает Арво Пярт. Факт тот, что воскресным утром 20 января 1980 года, в 7 часов, на венском вокзале нас ждала женщина, посланная издательством, которая громко кричала: «Кто тут Арво Пярт? Господин Пярт, подойдите, пожалуйста, ко мне!». Если бы не эта женщина, нас вместе с другими отправили бы в лагерь. Ее звали Елена Хифт, и она сказала нам, что издательство может помочь нам получить австрийское гражданство, если мы будем «работать» на «Universal Edition». Мы не знали, что нам делать; мы были еще слишком растерянны, чтобы понимать, что означает перспектива получения гражданства западной страны. Елена Хифт проводила нас в пансион, где зарезервировала для нас комнаты. За неделю до того из Таллинна уехал также Нээме Ярви, и так получилось, что он останавливался в этом же пансионе. Так началось сотрудничество Арво Пярта с «Universal Edition».

***Э.Р.**: Значит, потом вы еще какое-то время жили в Вене.*

Н.П.: Всего полтора года. Директор издательства Альфред Шлее взял на себя установление контакта с DAAD[12], чтобы обеспечить нам получение стипендии, что самим нам не удалось бы сделать. И эту стипендию мы получили через полтора года, когда уже имели австрийское гражданство.

***Э.Р.**: Вы все еще граждане Австрии?*

Н.П.: Да, конечно.

***Э.Р.**: Значит, вы живете в Берлине, но являетесь австрийскими гражданами, и ваши дети тоже?*

А.П.: Да, это так. То же самое произошло и с Дьёрдем Лигети.

***Э.Р.**: Это правда, между вашим прошлым и прошлым Лигети есть много общего: он тоже жил какое-то время в Вене, прежде чем переехать в Гамбург.*

Ваша история чрезвычайно трогательна, и я благодарен вам за то, что вы так доверительно ею поделились.

Всего через два года после этого, в 1982-м, в Мюнхене состоялось первое исполнение «Passio». Наверное, ему сопутствовал большой успех, во всяком случае, выпущенный через несколько лет CD с записью этого произведения способствовал его международной известности.

Н.П.: На самом деле мюнхенское исполнение не стало успехом: была масса критики и негатива. Хор Баварского радио очень старался, и в конечном итоге получилось неплохо, но это не был настоящий «Passio». Арво долгие годы не был уверен в качестве этого сочинения и изменил свое мнение только после того, как услышал его в интерпретации «Хиллиард-ансамбля».

***Э.Р.**: А когда был записан CD?*

А.П.: Несколько лет спустя — кажется, в 1988-м.

Н.П.: То же самое произошло с «*Te Deum*», который лишь семь лет спустя прозвучал в интерпретации, которая понравилась Арво.

***Э.Р.**: Меня не удивляет, что современное произведение находит путь к сердцу публики лишь благодаря звукозаписи: это факт, типичный для культуры нашего времени, и тому можно привести достаточно примеров. Я тоже принадлежу к числу тех, кто не устоял перед очарованием этих записей.*

А.П.: Ну, а первое исполнение не имело такого резонанса и происходило в присутствии очень немногочисленной публики в церкви.

Э.Р.: *О какой церкви вы говорите?*

А.П.: О церкви св. Луки на мюнхенской Мариенплац. Слушателям было непривычно слышать столько пауз, это мешало им следить за логикой произведения. У певцов тоже были известные трудности с очень широкими вокальными скачка́ми на протяжении более чем часа. После первого исполнения я переработал длительность пауз, и это меня уже немного смущает, так как, возможно, первоначальная идея что-то при этом утратила. Но у «Хиллиард-ансамбля» интонация стала образцовой; ведь это произведение требует также идеальной интонации. То же самое повторилось с «*De Profundis*», «*Cantate Domino*» и «*На реках вавилонских*», и лишь тогда я осознал, что сделал со своей композиционной техникой правильный выбор, и понял, что этот вид музыки действительно может существовать.

Э.Р.: *А как вы впервые встретились с «Хиллиард-ансамблем»?*

А.П.: Думаю, Пол Хильер слышал что-то из моей музыки — возможно, какую-нибудь из старых записей с Андресом Мустоненом в Таллинне. Он решил познакомиться со мной, и я поехал в Лондон, чтобы с ним встретиться.

Э.Р.: *Это была ваша первая поездка в Лондон?*

А.П.: Нет, я еще до отъезда из Таллинна побывал там в связи с первым исполнением «*Cantus*» в Королевском Альберт-Холле. Много позже я еще несколько раз бывал в Лондоне, а с Полом я впервые работал во время записи некоторых моих работ на Би-Би-Си. Еще один случай представился мне благодаря великолепному фестивалю Альмейда, где исполнялись многие из моих работ.

***Э.Р.**: На Пола Хильера ваша музыка с самого начала произвела впечатление, поэтому он и решил вместе со своим ансамблем обработать некоторые ваши произведения.*

А.П.: Именно так и было.

Н.П.: Я помню, что мы просто онемели, когда впервые услышали эти репетиции перед записями для Би-Би-Си: они пели с абсолютным совершенством, и органист Кристофер Бауэрс-Бродбент тоже был великолепен, продемонстрировав невероятное чутье в выборе верных органных регистров для передачи музыкальной стилистики Арво.

А.П.: Таких чистых квинт и терций мы еще никогда не слышали.

Н.П.: Все было совершенно — интонирование, фразировка; все пелось правильным звуком. Помню, Арво, прослушав их, сказал: «Мне к этому нечего добавить. Все идеально». Мы были тронуты до слез и невероятно счастливы от того, что нашли людей, во всех отношениях соответствующих этой музыке. Подумать только, с какими трудностями нам приходилось обычно сталкиваться, чтобы добиться понимания музыкантами нового мышления Арво и при этом помочь им достичь правильного звучания. Для исполнителей это было все равно что пережить культурный шок.

А.П.: Не знаю, был ли в то время уже в продаже CD с «*Tabula rasa*»?

Н.П.: Я тоже не уверена, но, по-моему, Манфред Айхер[13], продюсер ЕСМ, присутствовал при записи на Би-Би-Си.

***Э.Р.**: Во всяком случае, этот CD был потрясающим средством популяризации вашей музыки.*

Н.П.: После первого исполнения «*Tabula rasa*» отзывы многочисленных критиков были разгромными, и это

продолжалось до выхода записи — тогда еще на грампластинке. Действительно, с появлением пластинки ситуация изменилась, но, конечно, неприятие отчасти продолжалось и после этого.

***Э.Р.**: Если не ошибаюсь, в 1980 году Гидон Кремер исполнил на Зальцбургском фестивале новую версию «Fratres».*

Н.П.: Да, и это событие было организовано Альфредом Шлее. Но мы знали уже по опыту, что, несмотря на великолепные концертные исполнения, вызывающие у публики неподдельный энтузиазм, настоящий публичный резонанс приходит только с появлением оптимальных записей на звуконосителях.

***Э.Р.**: Когда вы первый раз встретились с Манфредом Айхером?*

А.П.: Он сам рассказывал нам, что как-то во время поездки на машине случайно услышал одно из моих произведений, которое произвело на него глубокое впечатление. Это была «*Tabula rasa*», записанная для Западногерманского радио на концерте в Кёльне. Манфред остановил машину, чтобы дослушать до конца, и сразу после этого начал наводить справки об этой музыке и ее авторе. Потом он установил контакт с Гидоном Кремером и Деннисом Расселом Дэвисом и записал «*Fratres*» с ними, а чтобы заполнить пластинку, добавил «*Cantus*» и ту запись «*Tabula rasa*», которую слушал в машине.

Айхер всегда работал образцово, он тратил много времени и энергии на привлечение хороших музыкантов. Драматургически искусный подбор произведений был для него очень важен, и в результате пластинка превращалась в произведение искусства. Еще одна примечательная особенность этой фирмы звукозаписи — старые записи всегда остаются в каталоге. Вы ведь знаете, у крупных фирм записи пару лет находятся в продаже, а потом изымаются из каталога. То, как проходила запись «*Passio*», может служить примером такого подхода к работе. С «Хиллиард-

ансамблем» мы исполнили его не меньше двадцати или тридцати раз, прежде чем записали. Вы, наверное, знаете, что даже у лучших оркестров метод работы совсем другой: новое произведение несколько раз проигрывается с листа, а потом сразу делается запись. Если повезет, дирижер может предложить записать еще одну версию.

Н.П.: Я вам могу показать на примере «*Miserere*», как мы осуществляли записи с фирмой ЕСМ. В середине «*Miserere*» вступает хор с «*Dies irae*»; с точки зрения динамики, это очень опасный момент для записи, так как в акустическом плане он полностью отличается от остального произведения. Когда сидишь в церкви и слушаешь, все звучит фантастически; потом слышишь то же самое в студии из динамиков — и звучание никуда не годится. Так что мы целых два дня потратили на установку микрофонов и постоянную смену позиции, пока после долгих ночных дискуссий не решили наконец эту проблему. Другая фирма звукозаписи никогда не предоставила бы нам возможности так долго искать оптимальное звучание.

***Э.Р.**: Последний вопрос по поводу «Passio»: какова связь между инструментальным и вокальным квартетами? Почему вы использовали именно эти инструменты — гобой, фагот, скрипку и виолончель?*

А.П.: Эти четыре инструмента, вместе с органом, сопровождающим Пилата, толпу и Иисуса, позволили мне создать широкую звуковую палитру. С помощью этих четырех инструментов я смог выстроить в партии Евангелиста восьмиголосную структуру, где друг за другом постоянно следуют изменения тембра, являющиеся результатом всевозможных комбинаций разных партий (голосов и инструментов), пока не возникает нечто вроде акустического ромба или компактного уровня звука, который потом медленно, фрагмент за фрагментом, распадается. Построение этой волны занимает примерно четверть всей композиции[14]. По ходу произведения возникают части с Пилатом, толпой и Иисусом, имеющие свою

внутреннюю логику, но общая структура мною задумана и осуществлена так, как я вам описал. Хотел бы добавить, что различные грани (в том числе грани звучания), которые возникают из многообразия действующих лиц, присутствующих на сцене, заложены уже в самом Евангелии, и драматургия налицо уже в либретто. Я не использовал ни одного псалма или какого-либо другого материала; я взял все так, как оно написано. Поначалу я чувствовал себя очень неуверенно: мне казалось, что все звучит не так хорошо, как я надеялся, и я не был до конца уверен в этом весьма необычном сочетании инструментов. Потом я понял, что мне надо сначала самому привыкнуть к этому звучанию, и теперь, когда это произошло, мне кажется, что все течет более плавно. Также и репетиции, которые сначала проходили медленно и напряженно, постепенно становились все более непринужденными. Например, «*Tabula rasa*» — это пьеса, которую сегодня могли бы играть и полупрофессиональные музыканты, а поначалу с ней порой не могли справиться даже самые великие.

Н.П.: Однажды в Таллинн приехал Гидон Кремер и попросил Арво написать для него пьесу…

А.П.: Да, я помню: он сказал, что должен играть в Таллинне на каком-то концерте пьесу Шнитке и что ему будет приятно, если я напишу ему что-нибудь для такого же состава исполнителей. Я ограничился вопросом, готов ли он играть очень медленную музыку, и он сказал, что это не составит ни малейшей проблемы.

Н.П.: Так Арво написал эту пьесу, и Гидон Кремер с Татьяной Гринденко получили «*Tabula rasa*». При первом проигрывании они были в полной растерянности, но еще хуже стало, когда начались репетиции с оркестром. Гидон, должно быть, тогда пожалел о своей просьбе. Дирижер Эри Клас очень старался, а Шнитке за фортепьяно пытался спасти все, что можно было спасти. Он даже предложил по-другому разместить оркестрантов на сцене, но и после этого дело не пошло. После двух или трех дополнитель-

ных репетиций музыканты зачехлили свои инструменты и сказали: «Больше мы ничего не можем сделать». Через несколько часов мы пришли на концерт, бледные от ужаса в предчувствии неминуемой катастрофы. Гидон страшно нервничал, но когда они начали играть, каким-то чудесным образом все пошло правильно. Такой тишины, которая при этом царила в зале, я больше никогда не слышала.

А.П.: Тишина была такой оглушительной, что люди почти боялись дышать!

Э.Р.: *Вы говорили, что в то время, когда вы пытались развить в себе новый музыкальный слух, не хотели слушать вообще какой бы то ни было музыки. Я так понимаю, что эта попытка в общем не удалась, и делаю этот вывод на основании того скепсиса, с каким вы смотрели на необычные инструментальные тембры, переплетавшиеся с голосами в партии Евангелиста. Помимо этих тембровых новшеств, я хотел бы подробнее остановиться на противоречиях, присущих этим вашим сочинениям: с одной стороны, вы ориентируетесь на новый акустический уровень, а с другой — погружены в благородную древнейшую традицию. Ведь ваши композиции принадлежат преимущественно к сакральному жанру: мы упоминали «Missa syllabica» и «Passio», но этот перечень могут продолжить «Te Deum», «Stabat Mater», «Miserere». Однако прежде чем мы поговорим об этих произведениях, я хотел бы знать, как вы ощущаете связь с музыкальной традицией, ибо в основе каждого из них лежит впечатляющая история.*

А.П.: Я всегда опирался на тексты, которые были мне особенно близки и преисполнены для меня экзистенциального значения. Это то, что уходит корнями очень глубоко и в то же время поднимает меня выше. Речь идет, по сути, о том качестве или субстанции, которая питала мир на протяжении веков. Если взять период в две тысячи лет, мы увидим, что человек мало изменился, и поэтому я придерживаюсь мнения, что священные тексты всегда очень актуальны. С этой точки зрения нет большой разни-

цы между вчера, сегодня и завтра, ибо есть истины, которые не утрачивают своей силы. Человек чувствует сегодня так же, как и когда-то, и имеет такую же потребность избавляться от заблуждений. Эти тексты существуют независимо от нас, и они ждут нас: каждый человек приходит к ним в свое время. Эта встреча происходит тогда, когда эти тексты воспринимаются уже не как литература или произведения искусства, а как точка отсчета или ориентир. «Всему свое время», — говорил Соломон, и действительно, «есть время смеяться и время плакать». Наша совесть и наш разум образуют как бы весы, с помощью которых мы можем принимать решения; нам была дана свобода решать, но никто, кроме Бога, не может себе позволить судить, потому что только Он знает время. Всё, что я вам здесь сказал, прямо связано с моими сочинениями, в том числе и с теми, которые вы только что назвали.

Э.Р.: *По поводу этих текстов вы как раз сделали важное уточнение: в зависимости от того, как к ним относиться, они могут считаться литературой или искусством, а могут служить ориентиром. Речь идет о двух очень разных категориях, и в этом желании различать две разные точки зрения на один и тот же текст, может быть, и заключается ответ. Когда я говорил о традициях, сосредоточенных вокруг этих текстов, я имел в виду большое количество произведений, которые действительно являются произведениями искусства.*

А.П.: Безусловно, тексты моих произведений можно интерпретировать и таким образом, но делать этого не следует. Если взять «*Stabat Mater*», то мы видим, что это стихотворение; псалом Давида — тоже поэзия, но эти тексты представляют собой не только поэзию, они — часть Священного Писания. То есть они и то, и другое, и мы должны решить, через какую дверь мы хотим войти, чтобы добраться до сокровища. Будучи связанными с универсальными истинами, они в то же время близки и интимной истине, чистоте, красоте — той идеальной сущности, с которой связан каждый человек! Эта сущность обладает

чрезвычайной силой и теплотой, она как солнечная система, где все связано между собой. Конечно, для каждого человека существует путь на этой земле, и возможно, что более простые люди обладают более непосредственным вúдением и чувствуют эту близость сильнее, тогда как другим, намного более культурно развитым личностям, постичь эту связь может быть довольно трудно. Но я, наверное, слишком много наговорил!

***Э.Р.**: Вовсе нет, я необычайно рад услышать от вас такие глубокие и честные высказывания, столь близкие к тому, что я в своей жизни больше всего любил и к чему страстно стремился. Это вещи, которые именно тогда, когда они как будто отходят от культуры, обретают новую, высшую внутреннюю сущность. Я не могу сказать, хорошо это или плохо, но факт тот, что культурные установки у человека, подвергавшегося длительному интеллектуальному воспитанию, в конечном итоге превращаются порой в условный рефлекс. Сами того не замечая, мы становимся пленниками неумолимой системы ориентиров, которая в конце концов «генетически» изменяет нашу интеллектуальную жизнь. То есть когда я, к примеру, читаю текст «Stabat Mater», я как бы слышу звуки Перголези и других композиторов, положивших эти слова на музыку, и снова обнаруживаю себя дрейфующим в море иконографических ориентиров, с их красками, с их жестами, с их светом. Быть может, бессмысленно обижаться на память за то, что она, храня в себе все эти вещи, мешает нам вновь обрести полную невинность, но все же это желание, которое могло бы вернуть нас к нетронутой природе вещей, невозможно подавить. Однако вы, кажется, считаете, что это действительно возможно, поскольку согласно тому, что вы только что сказали, этот поток воспоминаний, который так трудно сдержать, является отвлечением, уводящим нас в конечном итоге от истинной сущности текстов, и, следовательно, музыкальные тени Перголези, Баха и Вивальди — это ширма, которая своей красотой отвлекает нас от настоящего познания этих текстов.*

А.П.: Я не думаю, что все это является какой-то проблемой. Но все те, кого вы назвали, — лучшие композиторы, чем я.

Н.П.: Нужно не забывать, что когда Арво писал «*Stabat Mater*», он абстрагировался от Перголези и других композиторов, равно как и от всего, что олицетворяет традицию.

***Э.Р.:** Думаю, я это понял, когда вы нам рассказывали, как Арво в течение нескольких лет активно старался развить в себе новый слух, то есть действительно освободиться от традиции, ибо какой бы она ни была чудесной, она все же может тормозить наше творческое начало.*

А.П.: Видите ли, я, может быть, следовал другой, не музыкальной традиции, потому что нельзя забывать, что существует очень много путей, идущих параллельно музыке. Уже сами различия, которые мы замечаем в использовании этих текстов разными композиторами, представляют собой определенную традицию — как вокзал, от которого в разных направлениях расходятся пути. И потом нужно учитывать также, что каждая эпоха выражает собственные потребности.

***Э.Р.:** Я задал очень простой вопрос, который повлек за собой далеко идущие размышления. Тем не менее, я хотел бы еще немного поговорить на эту тему и спросить вас: воспринимаете ли вы иногда как ограничение ту связь с сакральным, которая господствует в вашей музыке?*

А.П.: Абсолютно нет, как раз наоборот. Я хочу сказать, что только время покажет, что будет и что должно остаться; мы этого знать не можем. В григорианских песнопениях, в произведениях некоторых великих композиторов и в народной музыке происходит одно и то же. Композитор, например, не может решить написать песню, которая более пятисот лет будет храниться в традиции народной музыки, потому что в конечном итоге сам народ решает, что должно остаться. Как видите, речь идет

об абсолютно объективном процессе, который действителен и в контексте сакральной музыки. Я не могу отнести себя, как это делает часть критиков, к категории какого-то «сакрального минимализма». Так что даже не стоит об этом говорить.

Н.П.: С точки зрения литургической музыкальной традиции, музыка, которую пишет Арво, может казаться совершенно светской.

А.П.: Мне это кажется весьма относительным: у меня нет ни малейшего намерения писать светскую музыку, но я и не в состоянии писать сакральную музыку.

***Э.Р.**: Как вы объясняете успех своей музыки? Вы только что сказали, что единственный судья — время. На самом же деле ваши сочинения в последние годы имеют чрезвычайный успех.*

А.П.: Вполне возможно, что люди, с интересом следящие за моей музыкой, надеются что-то в ней найти. Или, может быть, речь скорее идет о людях, которые, как и я, что-то ищут и, слушая мою музыку, чувствуют, что идут в том же направлении.

Н.П.: Мне кажется, что музыка Арво больше рассчитана на уши, чем на интеллект, и нельзя забывать, что эта культура и способность слушать просто и без предубеждения в мире сегодняшней музыки почти исчезли. Музыку можно слушать с самыми разными ожиданиями, можно искать особые интерпретации, технические эффекты и новые музыкальные идеи. Все эти ожидания оправданны, но при этом необходима еще и способность просто целиком отдаться музыке, а это теперь часто бывает проблемой, в частности, для музыкантов. Думаю, антипатия некоторых музыкантов к музыке Арво возникает именно по этим причинам; столкнувшись с ней, они воспринимают ее интеллектом и при первом же звуке думают: «да это мы уже знаем», — но на самом деле они просто не «слышат»

эту музыку правильно. А она как раз научила бы слушать, если бы к ней отнеслись с доверием.

А.П.: К тому же я работаю с простыми числами, которые хорошо видны и слышны; я ищу общий знаменатель. Я стремлюсь к музыке, которую мог бы назвать универсальной, в которой смешано много диалектов.

Н.П.: Во всяком случае, для Арво важно прежде всего желание дойти до корней музыки, обнаружить, так сказать, первичную клетку и с ее помощью обрести музыкальное возрождение. Я думаю, что эта клетка, этот глубокий корень может порождать много разных плодов, и поэтому в ней узнает себя много разных людей.

А.П.: Думаю, следует признать тот факт, что в наше время человек ощущает потребность не только вдыхать, но и выдыхать. Нужен был именно бесконфликтный образ мышления.

Н.П.: Да, но это опасное определение, так как и «New Age» стремится к созданию бесконфликтной музыки. Но музыка Арво — не успокоительное средство, в ней есть и боль, и сострадание. Я считаю, что это важная особенность музыкального языка Арво, и это то, что сильно отличает его от музыки «New Age».

Э.Р.: Должен добавить, что «New Age» мне здесь в голову не пришел бы, но я хочу попробовать обогатить дискуссию о вашей музыке еще одним соображением. Будем исходить из того, что люди охотно слушают тональную музыку. Но если вы предложите этим людям послушать неотональную музыку — того типа, который безуспешно пытались внедрить известные композиторы-неоромантики, — то из этого ничего не получится. Публика отвергает эту музыку, хотя она копирует языковые коды тональной музыки. Вашу же музыку слушают с удовольствием, часто даже с увлечением, хотя назвать ее тональной можно только в очень широком смысле, так как

она больше не пользуется теми структурными связями гармонии, на которых основывается тональная музыка. Значит, возможно и даже вероятно, что ваша музыка притягивает людей потому, что они улавливают в ней новый и в то же время воодушевляющий сигнал. Звуковые данности абсолютно узнаваемы — трезвучия стиля «tintinnabuli» не оставляют никаких сомнений в этом, — но им чужда какая-либо застывшая условность. Это как если бы нам предложили посмотреть на старинные барельефы в другом свете, позволяющем увидеть иные смыслы, иные контуры, потому что акустическая материя, из которой изваяны эти звуковые события, чудесным образом оказывается свежей и вибрирующей, как живой организм.

А.П.: Когда человек смотрит на произведение искусства, на здание или на что-то новое, то при этом глаза под воздействием нового стимула как бы открываются заново. В музыке то же самое происходит со слухом: мы сразу пытаемся понять внутреннюю логику — как построено это музыкальное здание, на основе каких правил оно держится, не распадаясь. Думаю, что это происходит и с моим стилем «tintinnabuli»: здесь речь идет о новшестве, которое вполне может восприниматься как нечто чуждое, иное, но отнюдь не абсурдное. Бóльшая или меньшая очевидность этой необычности зависит и от того, каким способом написана эта музыка. Но речь ни в коем случае не идет об оригинальности любой ценой. За основу берется некий логический план, который срабатывает, если осуществляется в соответствии с простыми, поддающимися воспроизведению идеями. Но если все чрезмерно усложняется, как это часто происходит в современной музыке, то люди уже не могут следовать за музыкальной мыслью композитора и даже не воспринимают важных новшеств в его звуковом мире. Такую музыку часто бывает трудно слушать и понимать, и я говорю здесь не о более жестком и более мягком музыкальных языках, а просто о технико-функциональном структурировании произведения, конструкция которого должна быть доступной для восприятия. Совсем не обязательно, чтобы все было таким уж сложным. Хороший пи-

сатель тщательно обдумывает первую фразу каждой своей книги, потому что очень хорошо знает, что именно от этой фразы зависит, станет ли читатель читать дальше или захлопнет книгу. Я хочу сказать, что нужно уметь двигаться в четко обозначенных границах понятности. Этим правилом следует руководствоваться и композитору, когда он приступает к своей работе, иначе говоря — он должен быть в состоянии понимать то, что он делает. Я знаю достаточно композиторов, которые приходят на первую репетицию своего нового произведения, не имея ни малейшего представления о том, как это произведение должно звучать.

Н.П.: Основная проблема современной музыки заключается в трудности коммуникации: каждый композитор создает для себя собственный язык без возможности его перевода, и в результате композиторы сами пишут книги о своей музыке. Как много слов написано в концертных программках! И все это слова, которыми, по сути, пытаются компенсировать дефицит, возникший при восприятии музыки. А в результате каждый говорит на своем языке — языке, имеющем смысл лишь для одного-единственного человека.

А.П.: И очень часто эти разъяснения не имеют ничего общего со звучащей музыкой.

Н.П.: Многие жалуются — мол, их время еще не пришло и в грядущем все будет иначе. Отчасти они правы, потому что наше ухо на самом деле очень медленно привыкает к другим импульсам, но это ведь не единственный аспект проблемы.

Э.Р.: *Я не сомневаюсь в понятности музыки Арво для широкой аудитории и констатирую вашу невероятную способность вызывать интерес у самых различных слоев слушателей, причем хочу добавить, что понимание — это ужасно сложная вещь. Что значит понимать? Сколько существует способов и уровней понимания? Имеем ли мы право смотреть свысока на иные, чем наш, способы по-*

нимания? Старание понять музыку, чтобы потом разъяснить ее другим, я сделал своей профессией, но с годами во мне развивается все большее уважение к пониманию других. Я не хочу этим сказать, что душа и интеллект других людей вышли для меня на первый план, — я очень хорошо знаю, что так можно вступить на опасный путь, который способен привести к прустовской «Похвале плохой музыке»; что я хотел бы подчеркнуть, так это скорее веру в музыку, веру в ее способность постепенно отвоевывать в нашем сознании место для понимания. Когда я констатирую то восхищение, которое вызывает у многих людей музыка Арво, мне вспоминается картина туманного рассвета над лугами в окружении гор[15]*. Сотни и сотни людей стояли или сидели на траве, внимая хору, исполнявшему новое произведение Арво. Присутствие такого количества людей, которые встали в пять часов утра и отправились в путь, чтобы услышать музыку, отражаемую горами на восходе солнца, пожалуй, исчерпывающим образом говорит о потребности в духовности или — выражаясь вашими словами — мучительной потребности сегодняшнего мира идти другими путями. Обольстительная сила вашей музыки, дорогой Арво, напоминает мне о музыке Стива Райха. Он американец, вы эстонец, у вас разные культурные корни, и тем не менее у вас общий язык, который пробуждает к новой жизни традиционные звуки через упразднение структурных функций гармонии.*

А.П.: Да, это верно, и потом Райх всегда в поисках чего-то нового, в каждом своем произведении он очень креативен.

Э.Р.: *В конце 80-х ему удалось создать «speech melody», сделать вокальные партии легко запоминающимися, привнести в музыку повседневную жизнь. Я вспоминаю о «Different Trains» для струнного квартета и магнитофона — произведении, покорившем даже самых заядлых снобов.*

Н.П.: В «*The Cave*» тоже были гениальные решения: помню, чего он только не выжал из слова «Авраам».

А.П.: Прежде всего нужно признать, что существует много углов зрения, под которыми можно смотреть на вещи, о чем вы и сказали только что; и я думаю, что по отношению к перспективе, в которой они видятся, все эти различные точки зрения правильны. Бывает, правда, что критики являются жертвами какого-то предубеждения или просто мало знакомы с тем или иным видом музыки. Конечно, приятно читать профессиональную и доброжелательную рецензию, кто спорит. Но негативная рецензия, даже если она порой необоснованна, тенденциозна или обидна, часто оказывает на меня в конечном итоге гораздо более стимулирующее и освежающее действие.

Критиков нужно воспринимать серьезно, но опять-таки не слишком; нужно стараться смотреть на критика, как на любое другое человеческое существо, ибо, по сути, никому из нас не ведома истина в последней инстанции, никто точно не знает, что правильно и что ложно и какое действие будет оказывать со временем данное произведение. Но об этих вещах лучше скажет, наверное, Нора.

Н.П.: Когда мы приехали на Запад, Арво был подарком для средств массовой информации. Это была такая благодарная тема — рассказывать о столь экзотической личности: мистик, монах, борода, средневековый лексикон, не от мира сего и т.д. Причем все это не обязательно со злым умыслом (хотя и со злым бывало тоже), однако чем больше об этом рассказывалось с добрыми намерениями, тем больше этот искаженный образ мешал и вредил нам. Широкой общественности была совершенно чужда мысль, что в духовной сфере тоже можно быть нормальным и естественным без того, чтобы тебя немедленно зачислили в мистики.

А.П.: Кое-кто даже думал, что я ношу фальшивую бороду!

Н.П.: Поначалу Арво был слишком неосторожен и неопытен: он совершенно доверчиво делился с прессой своими честными и наивными высказываниями. Потом

эти же самые заявления очень болезненным образом были использованы против него, так что он уже нигде не мог их больше повторить. Так что в каком-то смысле мы сами были виноваты в этих неожиданных фальсификациях.

А.П.: Да, когда я откровенно говорю о своих идеалах, бывает, что мои собственные слова обращаются против меня.

Н.П.: Нам пришлось выслушать немало банальных и ехидных упреков, но об этом не стоит здесь говорить; это была не столько критика, сколько личные оскорбления. Когда человека слишком восхваляют, то вокруг него образуется как бы пузырь, который рано или поздно лопнет. Бывает, что критик кого-то превозносит до небес, а немного спустя он же, не выдержав собственных преувеличений, грубо возвращает объект своей критики на реальную почву. Здесь как бы отдается дань закону природы, которая не терпит подобных перекосов и старается восстановить баланс.

А.П.: Конечно, лишь часть критики выражается столь вольным образом — возможно, потому, что для моих произведений в стиле «tintinnabuli» фактически еще не сложилась соответствующая аналитическая традиция. Есть уже несколько статей об этой технике, вносящих некоторую ясность в этот общий туман, но нужно учитывать, что моя музыка, с одной стороны, уже нашла своих слушателей и почитателей, а с другой стороны, теоретическая часть, которая должна была бы ее сопровождать, еще как следует не разработана.

***Э.Р.**: Когда вы говорите о невоздержанности некоторых критиков и отсутствии серьезных исследований технических и теоретических аспектов вашей музыки, мне вспоминаются сетования Шуберта и Шёнберга, которые использовали для характеристики нахальных и плохо информированных критиков отнюдь не лестное тогда выражение «рецензент».*

Н.П.: И самое невероятное, по-моему, то, что наибольший консерватизм сегодня демонстрируют критики, являющиеся самыми ярыми сторонниками современной музыки и не способные принять какой бы то ни было компромисс с прошлым. Разве это не парадоксально?

***Э.Р.**: Безусловно, но парадокс — часть современного искусства. Тот, кто непосредственно с этим не сталкивается, думает, что все связанное с современным искусством является выражением максимального антиконформизма; иначе говоря, достоинства искусства переносятся на тех, кто их обсуждает с демонстративной компетентностью. Но эксперты по современному искусству, за редким исключением, отличаются прискорбным конформизмом. Они не способны выработать самостоятельную позицию и поэтому зависят от суждений других, воспринимающихся ими пассивно, но формулируют резко и с этаким «проницательным» подмигиванием, чтобы завуалировать отсутствие настоящих критических мыслей. Когда слушаешь или читаешь то, что некоторые говорят или пишут о музыке, то хочется умолкнуть навеки; но, может быть, это преувеличенный скептицизм. Что я хочу сказать: то поведение, с которым мы сталкиваемся в мире культуры, нуждается в остром и глубоком анализе. Я всегда мечтал о чем-то вроде трактата на тему общей психопатологии экспертов по культуре — того типа, намеки на который можно найти в скупых, но метких и язвительных замечаниях Адорно, Пруста, Макса Вебера и Мак-Лугана. Однако сейчас, дорогой Арво, я хотел бы вернуться к вашей музыке и был бы рад, если бы мы сосредоточили наше внимание на «Stabat Mater». В этом старом, простом тексте вы нашли столько граней артикуляции, что это позволяет нам прочесть и услышать его по-новому.*

А.П.: В Вене было основано трио им. Альбана Берга, и по этому случаю нескольким композиторам были сделаны заказы, в том числе Альфреду Шнитке и мне. Моей первой мыслью было использовать также и певческий

голос, но потом я решил поставить рядом два трио — инструментальное и вокальное, — чтобы достичь большей сбалансированности: этот способ создания связи между голосами и инструментами является, кстати, одной из особенностей моей композиторской манеры. Как всегда в подобных случаях, я начал со знакомства с текстом, с попытки уяснить всевозможные его аспекты, и внезапно понял, что соотношение между краткими и длительными слогами этого текста имеет для меня решающее значение.

***Э.Р.**: То есть вы заметили, что текст потенциально содержит трохеический ритм.*

А.П.: Да, и так до конца. Вначале мне это показалось очень монотонным, но в действительности это не так, потому что есть запятые, прерывающие ритмическую схему, — конечно, только при условии правильного чтения текста. Таким образом, возникло множество возможностей, которые меня очень увлекли. Потом я попытался развить эту общую схему и извлечь из нее все возможные комбинации. Что касается пунктуации, то нечто подобное можно найти и в «*Passio*», пусть и с некоторыми различиями в инструментальных партиях, которые в соответствующих случаях берут на себя развитие вокальной партии.

***Э.Р.**: Я понимаю это восхищение ритмом, скрытым в словах, но хотел бы все же спросить: почему вы решили взять текст именно «Stabat Mater»?*

А.П.: Этого я уже не помню. Возможно, я его выбрал просто ввиду необходимости создать вокальную линию.

***Э.Р.**: Я вспоминаю, что при первом прослушивании ваша «Stabat Mater» произвела на меня очень сильное впечатление. Что меня особенно тронуло — это начало произведения, три струнных инструмента, играющих в очень высоком регистре; пение появляется только потом. Это чисто струнное начало было как крик, и мне вспоминалось «Распятие» Мазаччо с Мадонной у подножия креста,*

в красной накидке, выделяющейся на золотом фоне. Ее раскинутые в отчаянии руки — это крик, крик, возносящийся к небу, в точности как это вступление трех струнных, выражающих чудовищное, но в то же время неподвижное напряжение — как увековечивающий себя вопль.

А.П.: Это как с пророчеством святого Симеона, который предсказал Марии, принесшей маленького Иисуса в храм, что однажды ее душу пронзит копье. В Триентском соборе тоже есть скульптура Божьей матери, грудь которой пронзает меч. В связи с тем, что вы только что сказали, напрашивается мысль, что это похоже на встречу двух принципиально разных стихий — например, когда лава, изверженная из вулкана, течет в воду. Соприкосновение двух столь разных элементов кажется невозможным, но именно это и происходит в данном произведении. Текст содержит в себе одновременно безмерное страдание и глубокое утешение.

***Э.Р.**: Как раз это я и хотел сказать: именно в этом начале есть очень удачное превращение страдания в пение. Струнные инструменты — это чистое страдание, но оно тут же превращается в песнопение благодаря ослаблению мелодического напряжения. Есть что-то мистическое в этом превращении одного чувства в другое, нечто такое, что позволяет думать о медленном, постепенном напластовании двух разных гармонических спектров. Здесь происходят неожиданные открытия.*

Но теперь я хотел бы вернуться к ритмическому структурированию текста, исходящему из слов. Текст «Stabat Mater» очень однороден, он основан на схеме пар терцин[16] типа AAB — CCB/DDE — FFE с трохеическим ритмом на заднем плане, который отменяется лишь в конце каждого третьего стиха. В некоторых стихах по три-четыре слова или же больше: интересный случай представляет собой «Quis est homo qui non fleret» — необычно длинный стих. Я подозреваю, что количественное разнообразие стихов тоже дало хороший материал для создания музыкальной структуры.

А.П.: Этот текст, безусловно, предполагает много возможностей интерпретации. Слово — не совсем моя сфера, но могу вам сказать, что потенциальному содержанию слов я уделяю все больше внимания. Эти мистические слова в Евангелии от Иоанна — «В начале было Слово» — действительно являются сутью всего, потому что без этого Слова ничего не существовало бы. Я думаю, что эту идею следовало бы перенести не только в наши слова, но и в каждую музыкальную ноту, в каждую мысль, в каждый камень. Корень наших способностей лежит в этой мысли: «В начале было Слово». Есть много возможных истолкований, но эта мысль имеет что-то общее с античной формулой, которая восстанавливает «summa summarum», нечто чрезвычайно сложное и в то же время невероятно простое.

***Э.Р.**: После столь глубоких пояснений мне все же придется вернуться к композиционно-техническому вопросу — об обращении с текстом в вашей музыке. Простите мою педантичность, но я заметил, что при переложении на музыку какого-либо текста вы стараетесь максимально разложить слова на слоги. Это имеет чрезвычайно большое значение, так как со времен «Missa syllabica» вы использовали количество содержащихся в каждом слове слогов, чтобы установить мелодическую конфигурацию самого слова*[17]*. Оказалось, что метрическая структура «Stabat Mater» довольно равномерна, так как речь идет о терцинах, где стих имеет обычно семь или восемь слогов, а ритм к тому же — постоянно трохеический. Тем самым число слов в каждом стихе и пунктуация превращаются в элементы дифференцирования, используемые для достижения разнообразия. В музыкальной литературе, где тоже используются голоса, нередко можно встретить неразложенные слоги одного слова; в вашей же музыке такого никогда не бывает — может быть, потому, что вы ощущаете потребность придать каждому слову настоящую музыкальную ясность.*

А.П.: Совершенно верно, и весь мой «*Miserere*» структурирован именно таким образом. Это произведение по-

строено так, что перед каждым словом есть как бы вдох, пауза — как если бы человек произносил слово и сразу же пытался обрести силу для следующего слова.

Э.Р.: *Прежде чем мы поговорим о «Miserere», мне очень важно сказать вам, что лично я именно его считаю среди всех ваших работ настоящим шедевром.*

А.П.: Вы не представляете, как я счастлив это слышать.

Э.Р.: *А теперь прошу вас рассказать мне об этом произведении все, что можете.*

А.П.: Я вообще-то не уверен, что могу рассказать об этом что-то интересное, но скажу, что без «Хиллиард-ансамбля» «*Miserere*» не было бы.

Э.Р.: *Вы уже говорили, что этот ансамбль, с его совершенством интонирования и чистотой фразировки, является идеальным интерпретатором ваших произведений; а как воспринималась ваша музыка другими исполнителями и другими аудиториями? Как, например, складывались ваши отношения с японской публикой?*

А.П.: Моя первая встреча с японской публикой состоялась в Токийском соборе во время исполнения «*Passio*». Произведение исполнялось полупрофессиональным хором; весьма любопытно, что он назывался хором им. Генриха Шютца.

Э.Р.: *Хор им. Генриха Шютца в Токио меня вообще-то не удивляет; я бы даже сказал, что это типично по-японски!*

А.П.: Руководительница этого хора училась в Германии — кажется, в Берлине, и была очень образованной женщиной, большой почитательницей немецкой музыки. Именно ради нее она и основала этот хор. Мою музыку там приняли чрезвычайно тепло, и мне не раз говорили,

что это японская музыка, хотя я и не совсем понял, что под этим подразумевалось. Они исполнили «*Passio*» посвоему — с фразировкой, очень отличающейся от того, к чему мы привыкли, и, я бы сказал, с интонацией, вытекающей из их манеры говорить. Я был очень удивлен, так как их интерпретация действительно хорошо подходила к моей манере письма. Представляете — в хоре была даже собака.

Э.Р.: *Вы шутите!*

А.П.: Вовсе нет. Один из хористов был слепой. Он мог ходить только в сопровождении своей собаки. Во время репетиций собака сидела рядом с ним и в некоторых местах подавала голос, как иногда делают кошки, как будто тоже хотела внести свой вклад.

Э.Р.: *Тут можно вспомнить одну пьесу Маурисио Кагеля, в которой тоже было предусмотрено участие собаки!*

Н.П.: Программка к японскому концерту была составлена столь тщательно, что там не только был приведен весь текст произведения, но и графически, в виде многократного креста, изображалась вся его музыкальная структура.

Э.Р.: *Мне кажется, что точку соприкосновения между японской музыкальной традицией и вашей музыкой можно найти в той роли, которую в обоих играет тишина. Паузы с их тишиной в японской эстетике не означают отсутствия звука, наоборот — тишина, проскальзывающая между двумя звуками, имеет наивысшее значение. Это момент, когда звук умирает, чтобы уступить место следующему; то, что происходит в это мгновение тишины, — самое чудесное из всех превращений.*

А.П.: Мне тут вспоминается одно из моих прежних высказываний, очень близкое к мысли, выраженной Джоном Кейджем. Не помню дословно, но я сказал примерно так: «Как можно последующую тишину — молчание — запол-

нить звуками, достойными предшествующего молчания — тишины». Нет никакого сомнения: пауза — это звук.

Э.Р.: *Именно эта мысль характеризует самую глубокую точку соприкосновения между Западом и Востоком. После всех наших рассуждений о тишине, количестве слогов и пунктуации невозможно представить положенные вами на музыку тексты переведенными на другие языки. Ваш «Miserere» был бы немыслим на английском!*

Н.П.: Безусловно, в этом случае возникло бы другое произведение. Арво написал одну пьесу на английском — «*The Beatitudes*», а один дирижер захотел исполнить ее на латыни. Единственное, что мог сделать Арво, — это написать новую пьесу.

А.П.: Так возникли «*Beatitudines*» — конечно, похожая пьеса, поскольку правила структурирования схожи, но все-таки со многими значительными изменениями.

Э.Р.: *Благодаря захватывающей беседе о значении тишины мы можем теперь обратиться к «Miserere»: как раз в начале этого колоссального произведения есть много долгих пауз между словами, и эти паузы прерываются только одним слоем звука, который очень медленно порождается кларнетом и бас-кларнетом, как бы вызывая к жизни тишину и одиночество. Состояние глубочайшего одиночества души описывают нам первые слова и первые звуки «Miserere». Я был бы вам благодарен, если бы вы сами прокомментировали это начало вашего произведения.*

А.П.: Представьте себе стоящего перед судом и ожидающего окончательного приговора преступника, которому дается возможность высказаться в последний раз. Времени для этого последнего заявления немного, и ему нужно выбирать слова с величайшей осторожностью, потому что от них зависит его судьба. В церковной традиции 50-й [51-й] псалом, псалом покаяния, занимает центральное место — точно так же, как и в рамках каждого религиоз-

ного обряда. Каждое слово представляет собой маленькую гирьку, стремящуюся вернуть весам равновесие. Но даже если не принимать во внимание контекст, каждое слово обладает собственной ценностью, и это влияет на паузы, следующие за словами. Это цепочка, в которой переплетаются вдохи и выдохи, надежда и отчаяние, — таково было мое первоначальное намерение. Естественно, вся музыкальная драматургия должна быть определена композитором, но все остальное идет от текста, даже если каждый будет понимать его по-своему.

***Э.Р.**: На чем же основывался выбор состава оркестра: гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, труба, две электрогитары (из них одна бас-гитара), два ударных инструмента, орган и, конечно же, солисты и хор? Поистине необычный состав!*

А.П.: Этот состав восходит к одной работе 1976 года, написанной незадолго до рождения стиля «tintinnabuli» или одновременно с ним. Я рад тому, что и в этом случае мысли ведут меня к Альфреду Шнитке. В свое время в Таллинне исполнялся его «*Реквием*», и я воспользовался этим шансом, чтобы приспособить партитуру писавшегося тогда мною «*Calix*» к его составу оркестра, чтобы это произведение можно было исполнять вместе с «Реквиемом» Шнитке. Я помню, что в этой работе должны были использоваться как текст, так и название «Dies irae». Но поскольку в Советском Союзе было невозможно дать музыкальному произведению такое название, мне пришлось придумать другое, и я назвал его «*Calix*». Этой работы сегодня уже не существует, но, возможно, интересно будет узнать, что основной материал, а именно звукоряд и три ноты трехзвучия, тогда — как предчувствие стиля «tintinnabuli» — еще не следовали его строгим правилам, а были асинхронными, что создало мне много акустических проблем. Сам «*Calix*», как неполный вариант, я переписал в стиле «tintinnabuli» и вставил в особое место «*Miserere*», после слов «Et peccatum meum contra me est»: это момент Страшного суда. Когда эта часть подходит

к концу (весь «*Dies irae*» звучит довольно долго, около пяти минут), я с помощью слов «Tibi soli peccavi, Et malum coram te feci» возвращаюсь к псалму-Miserere. Как видите, речь идет о драматургическом отступлении. Если мы теперь на мгновение вернемся к тексту «*Реквиема*», то я охотно укажу вам на другое различие — в данном случае с Моцартом, у которого в «Rex tremendae majestatis» вибрирует звук ужаса, тогда как у меня создается более мягкая атмосфера, которой Моцарт достигает только в «Salva me fons pietatis».

***Э.Р.**: По этому поводу и по поводу отношений, которые связывают вас с Альфредом Шнитке, есть письменное свидетельство от марта 1999 года, которое я, ввиду его документальной ценности, воспроизведу здесь*[18]*:*

«С Альфредом Шнитке меня связывала долгая дружба, хотя нам и не особенно часто доводилось встречаться. В феврале 1976 года в связи с записью «Реквиема» Альфред приехал в Таллинн, и наша первая встреча в те февральские дни имела очень большое значение для меня. В 1976-м я пребывал в стадии долгих поисков нового направления, собственного языка. Позади были годы уединения, заполненные экспериментами в этом направлении. Это было время, когда плоды моих поисков в любой момент могли открыться передо мной. Это было время внутреннего напряжения между переполнявшими меня чувствами полной готовности и ожидания рождения чего-то нового для меня и в то же время — отчаяния и беспомощности перед вопросом, каким образом я должен это новое воплощать. Я был совершенно как затакт, который повис в воздухе и вот-вот должен разрешиться. Альфред был первым из посторонних людей, кому я открылся. Это было непросто — доверить и продемонстрировать другому то, что для меня самого еще не имело ни формы, ни сущности, ни названия, ни адресата. Всем этим я мог поделиться только с одним человеком, который был мне очень близок и к тому же в высшей степени чуток. Этим человеком был Альфред. Альфред реагировал очень мудро. Он не сделал никакой попытки оценить показанный ему материал; он

очень точно почувствовал ситуацию, очень верно уловил и определил стадию моих поисков. Он дал мне тогда один-единственный совет: перейти от экспериментирования на бумаге к реальной музыке. Он настоятельно советовал заставить зазвучать мои многочисленные заполненные набросками тетрадки, а не оставаться с ними наедине за закрытыми дверями. Его слова подействовали, как помощь повивальной бабки — с моих глаз словно спала пелена. Вскоре после этого я вынес на суд общественности свою новую систему композиции — «tintinnabuli».

Некоторое время спустя я посвятил Альфреду Шнитке одно из моих первых произведений тех лет — «Calix (Dies Irae)», написанный для того же состава, что и его «Реквием». Позднее «Dies Irae» в новой обработке вошел в более крупное мое произведение «Miserere».

В 1977-м, то есть годом позже, в концерте в Таллинне, объединившем его «Concerto grosso» и первое исполнение моей «Tabula rasa», Альфред исполнил в обоих произведениях партию препарированного фортепьяно».

Арво Пярт

***Э.Р.**: Тот смягченный дух, который особенно ощущается ближе к концу произведения, обратил на себя мое внимание, когда я слушал ваш «Miserere». Я, конечно, не мог знать, что над всем этим витала тень Моцарта, однако заметил, что вместо той атмосферы ужаса здесь звучание колоколов распространяет теплый дух примирения. Именно эти инструменты с их гармоническими волнами вызывают ощущение пространственно-временной дистанции, затухающей в бесконечности.*

Н.П.: Текст *«Miserere»* — это Покаянный псалом, являющийся центральным, узловым моментом в традиции христианства. Автор псалма — царь Давид, пророк, величайший ум и гений своей эпохи — восхищенный красотой женщины, сознательно посылает ее мужа на войну, тем самым обрекая на верную смерть, лишь ради того, чтобы заполучить ее. В охватившем его отчаянии он создает этот текст, признаваясь в низости собственного деяния, в своей

беспомощности и слабости. Неизбежно возникает вопрос: если сам великий иудео-христианский пророк способен на такие преступления, на что тогда способен простой человек, человек как таковой… каждый из нас? Какие темные и неизведанные глубины скрывает в себе истинная сущность человека? 50-й (в некоторый изданиях 51-й) Покаянный псалом фактически стал символом человеческого несовершенства. Он со всей ясностью показывает нам, что путь к познанию пролегает только через трезвое избавление от самообмана и самоиллюзий.

Насколько я помню, Толстой и Гете где-то в своих дневниках высказывали подобные мысли. Они почти дословно заявили, что нет такого преступления, на которое они не были бы способны. Это произвело на меня большое впечатление. Две исторические личности такого уровня и масштаба, хотя по характеру и совершенно далекие друг от друга, пришли к осознанию одной и той же мысли.

Что касается музыки Арво, то мне кажется, что, выбирая подобные темы, он, собственно, сам задается одним из так называемых «вечных вопросов»: что есть человек?

А.П.: Как раз тогда, когда человек осознает и признает свою незначительность, наступает момент внутреннего освобождения, «воскресения».

Н.П.: Эта атмосфера примирения, о которой вы только что говорили и которой заканчивается произведение, является ключом к пониманию смысла «*Miserere*».

Э.Р.: *Еще один вопрос к «Miserere»: в 1-й части, которая называется «Amplius lava me», в сплетение множества вокальных линий включаются инструментальные голоса, вступающие как раз в промежутках между отдельными словами текста. По сравнению с другими местами партитуры здесь наиболее сильно проявляется типичная для Ars Nova композиционная техника гокета*[19]*. В вашей музыке есть много других примеров использования гокета, но здесь, мне кажется, связь наиболее очевидна.*

А.П.: Стиль «tintinnabuli» сам по себе является в каком-то смысле гокетом. Все, что в начале играет кларнет, — это один-единственный голос. Но с этого момента это переплетение уплотняется, вступают другие голоса, а также «*stringendo poco a poco*». Да, вы правы, все вместе вызывает ощущение гокета.

Э.Р.: *Есть еще одно место, о котором я бы хотел поговорить подробнее, поскольку оно произвело на меня очень сильное впечатление — это третий раздел, начинающийся словами «Quondam iniquitatem meam ego cognosco». Сначала мы слышим голос баса, очень низкий голос, к которому присоединяются другие голоса в более высоком регистре. В этом месте трудно сказать, действительно ли этот бас — человеческий голос. Это мог бы быть и какой-либо инструмент, как это часто встречалось, например, в средневековой полифонии, когда партия тенора поручалась одному из инструментов. Вступающие голоса напоминают движение по спирали, атмосфера в целом остается достаточно мрачной. На словах «Et peccatum meum contra me est semper» вступают женские голоса, канон, сгущаясь, постепенно дополняется новыми линиями, пока stringendo не превращается в stretta. Это похоже на описание кругов ада.*

А.П.: Именно так это и описывается в тексте «*Dies irae*». Музыкальными средствами рисуется картина, которая показывает нам, как этот момент интерпретируется в традиции церкви.

Э.Р.: *Вы имеете в виду «Omnia scriptum remanebit»?*

А.П.: Да, все покаяние исходит от одного-единственного человека, всегда в первом лице единственного числа, от имени «Я», подобно повествованию от первого лица в литературном произведении. Именно так в «Passio» четыре голоса исполняют партию Евангелиста. В «Miserere» то же самое: здесь пять певцов, повествующих от одного лица.

Э.Р.: *Ваш способ музыкального решения «Dies irae» — я имею в виду этот «мензуральный канон» с его нисходящими гаммами, которые исполняются одновременно в пяти различных темпах (каждый темп удваивает продолжительность звучания предыдущего, так что самый медленный звучит в 16 раз дольше самого краткого), — так вот, этот «мензуральный канон» дает в итоге описание хаоса — тщательно структурированного хаоса, как будто организованного какой-то высокоточной машиной.*

А.П.: Адской машиной.

Э.Р.: *Несмотря на то, что каждый элемент, каждая частица музыки имеют совершенную организацию, общее впечатление — очень удачная маскировка хаоса. В музыкальной литературе можно найти массу инфернальных машин с их точными механизмами; этот образ мышления представлен самыми разными композиторами — от Баха до Шостаковича и Лигети, а его наиболее адекватная изобразительная версия — это некоторые рисунки М. К. Эшера*[20]*.*

Однако интересны также инструментальные интерлюдии в третьей части, особенно третья из них, в темпе быстрого танца.

А.П.: Интерлюдии такого типа есть и в «*Stabat Mater*», это — не знаю, как более точно выразиться, — просто музыка. Это то, что нам необходимо, как свет или воздух.

Э.Р.: *Именно в это время, в 1989 г., был написан «Magnificat»?*

А.П.: Я точно не помню, как возникло это произведение. Изначально существовал заказ от одного берлинского хора мальчиков. Понимаете, в практических делах и вообще в сложных ситуациях я, как правило, устраняюсь и предоставляю улаживать их жене.

Н.П.: То, что Арво делает подобные заявления перед микрофоном, — уже хорошо!

***Э.Р.:** «Magnificat» — произведение, длящееся всего несколько минут. Может быть, господин Давико[21], который имел случай петь в хоре, исполнявшем ваш «Magnificat», скажет что-нибудь по этому поводу?*

Никола Давико: Это был первый раз, когда я слышал и пел вашу музыку. Большое впечатление на меня произвело самое начало — это С, к которому затем приближается *ре-минор*. Все движется с такой легкостью и так тесно сплетается вокруг этого С. Я не знал, что это было написано для хора мальчиков.

А.П.: Обычно оно исполняется и смешанным хором.

Н. Д.: Запомнилась особенно та легкость, которая пронизывает произведение, прозрачность письма.

А.П.: Да, оно очень просто построено — все очень медленно движется вокруг этой оси.

Н.П.: Несмотря на то, что в нем есть определенные интонационные, а также исполнительские трудности, «*Magnificat*» исполняется довольно часто.

А.П.: Тыну Кальюсте недавно сказал, что нет такого хора, который бы не исполнял это произведение. Конечно, он несколько преувеличил, но я тоже заметил, что «*Magnificat*» принадлежит к числу моих наиболее часто исполняемых произведений.

***Э.Р.:** Скорее всего да, наряду с «Solfeggio».*

А.П.: Вот уж нет. «*Solfeggio*» не всякому по силам. В продаже нет ни одной хорошей записи этого произведения[22].

***Э.Р.:** Если не ошибаюсь, на днях мы мимоходом упоминали ваше «Mozart-Adagio» для фортепианного трио. Как возникло это произведение и как повлияли на него отдельные исполнители?*

А.П.: Этому сочинению предшествовала тесная дружба с Олегом Каганом и Наталией Гутман, с которыми я раньше много играл вместе. Работа с обоими этими чудесными музыкантами была для меня прекрасным опытом. Потом Олег неожиданно умер. Это была огромная утрата: я считал его одним из лучших интерпретаторов Моцарта среди скрипачей. И я решил послать ему привет в виде пьесы, в которой звучал бы его любимый Моцарт. Я взял адажио из одной моцартовской сонаты[23] и использовал его в своем трио для скрипки, виолончели и фортепьяно.

Э.Р.: *Кто были его первые исполнители?*

А.П.: Впервые оно прозвучало в исполнении трио Йозефа Калихштайна в 1992 году, на Хельсинкском фестивале, который был его заказчиком.

Н.П.: Вмешательства Арво в партитуру Моцарта происходят в масштабах, которые можно назвать микроизмерением. Тем не менее, эти столь незначительные изменения ставят нас как бы в другую позицию, из которой проистекают другие напряженные моменты. Конечно, эту стилистическую проблему трудно решить на исполнительском уровне: с одной стороны, нужно играть Моцарта, несколько дистанцируясь от него, и в то же время сохранять моцартовскую стилистику; с другой стороны, бережные вмешательства Арво в моцартовскую партитуру нужно вообще сначала обнаружить и ощутить, а потом еще и правильно интерпретировать. Это произведение — показательный пример того, какие большие последствия могут иметь в творчестве Арво даже самые мельчайшие изменения.

Это произведение Арво, в сочетании с Моцартом, кажется мне излучающим такую легкость и нежность, как если бы это было теплое объятие их обоих (Арво и Моцарта) с адресатом посвящения — Олегом Каганом.

Э.Р.: *В данном случае понятие «микроизмерение» приобретает значение откровения. Речь идет о произведении Моцарта, в которое Арво вмешивается путем работы*

с этим микроизмерением: как он сам уточнил — все до единой ноты оригинала сохранены. Оливье Мессиан, посвятивший фортепианным концертам Моцарта специальное исследование[24]*, подтвердил основополагающее значение микроизмерения этих произведений, прежде всего в области ритма. Изящество моцартовской артикуляции, по мнению Мессиана, является результатом игры модуляций и акцентов, а тем самым, в конечном счете, — слова. Тот факт, что в партитуре эти акценты прямо не обозначены, а должны вытекать из мелодического контекста, из развития гармонии и многих других факторов, объясняет, почему так трудно добиться хорошего исполнения произведений Моцарта. Плохие исполнители Моцарта (которых, по мнению Мессиана, и не только его, очень много) плохи потому, что не способны проникнуть в это микроизмерение. Этим объясняется, почему Арво, обратившись к произведению Моцарта, решил аранжировать именно это микроизмерение. Все сказанное нами до сих пор (а я имею в виду прежде всего взаимосвязь между словом и музыкой, о которой мы так много говорили) находит плодотворное соответствие в точке зрения на Моцарта, изложенной Мессианом. Но теперь хорошо бы вернуться к нашему разговору об исполнителях, о других музыкантах, сотрудничавших с вами, демонстрируя величайшие чуткость и энтузиазм. Лично я всегда исходил из того, что связь между композиторами и исполнителями их произведений — один из самых интересных аспектов развития музыкального искусства.*

А.П.: Для композиторов это всегда большой подарок судьбы, если в их распоряжении имеются великолепные музыканты, и в этом смысле мне очень повезло. На протяжении долгого времени я работал с такими музыкантами, как Гидон Кремер, Нээме Ярви, Тыну Кальюсте, Саулюс Сондецкис, и прежде всего — с «Хиллиард-ансамблем», хотя кого-то я в этом перечислении наверняка упустил. Новая музыка ставит обычно много вопросов и проблем как перед композиторами, так и перед исполнителями, поэтому здесь важен этап очень точной подготовительной работы, которая должна проходить совместно. Нельзя

встречаться только на репетициях, затем сыграть концерт и расстаться, чтобы больше никогда не встретиться. Должно быть общее желание создать вместе нечто новое. Самый важный и в то же время самый трудный момент — это, как правило, начало: стиль «tintinnabuli» часто создает проблемы для певцов и хористов. Они сталкиваются с непривычными скачка́ми, встречающимися обычно в инструментальной музыке. Помню, Дэвид Джеймс, контртенор из «Хиллиард-ансамбля», сказал как-то, что освоение этой музыки поначалу напоминает обучение езде на велосипеде: в какой-то момент осознаешь, что больше не упадешь, и дальше уже все идет нормально.

***Э.Р.**: То, что вы сейчас сказали, является проблемой почти для всех композиторов, как минимум, последние 60 лет. Понимание того, что для хорошего исполнения нужно иметь в своем распоряжении специальные ансамбли, пришло относительно поздно. Это не означает, что новая музыка должна и дальше ограничиваться узким кругом избранных исполнителей и публики; напротив — она нуждается в определенной интеллектуальной любознательности и изрядной порции энтузиазма, а их можно встретить лишь у тех музыкантов, которых новизна привлекает сильнее всего. Ведь и в музыке существует рутина со всеми ее многочисленными приверженцами. Этому довольно большому пассивному фронту необходимо противопоставить меньшую, но динамичную и предприимчивую группу музыкантов — таких, как те, которых вы назвали в числе своих любимых исполнителей. Именно их мы должны благодарить за то, что музыкальная жизнь в прошедшем столетии не стала заложницей все более вульгарной продукции, а фигура исполнителя обрела новую, достойную нашего времени интеллектуальную глубину. Одним из удивительных примеров этого глубоко новаторского мышления стала несколько лет назад серия концертов «Domaine Musical», основанная Пьером Булезом в Париже с целью содействия выступлениям музыкантов, способных показать все лучшие стороны до сих пор недостаточно оцененных произведений — например, Антона*

Веберна. Позднее к этому добавились «London Sinfonietta», «Ensemble Intercontemporain», «Ensemble Modern» и многие другие отличные группы музыкантов, рассеянные почти по всему миру. Им мы обязаны популяризацией современного репертуара в таком исполнении, которое подчеркивает достоинства этой музыки.

А.П.: Я лично считаю, что эти коллективы должны также служить образцом для других ансамблей. Запись одного CD с этими отважными музыкантами может оказать огромную помощь тем, кто собирается заниматься этой музыкой. Если вспомнить о моем «*Tabula rasa*» — произведении, которое поначалу оказалось очень проблематичным, то нужно добавить, что эти проблемы исчезли после того, как благодаря CD с Татьяной Гринденко и Гидоном Кремером появилась какая-то общая система координат — как следует играть эту музыку. И еще: порой, когда я работаю над каким-то своим новым произведением с музыкантами, еще не имеющими опыта исполнения моей музыки, результат бывает таким обескураживающим, что я начинаю сомневаться в достоинствах своего произведения.

Н.П.: В некоторых случаях Арво даже собирался уничтожить партитуру! Однако следовало бы задуматься и над теми трудностями, которые приходится преодолевать музыкантам при исполнении этих произведений. Проблема состоит в том, чтобы уметь по-другому формировать звук. Полученное образование не всегда тут помогает. Нужно сознавать, что когда не удается добиться чистого звучания пассажа с простыми квинтами, это значит, что звук не раскрывается так, как должен.

***Э.Р.**: Мы говорили и о невозможности перевода ваших работ на другие языки. В 1994 году в «Litany» вы впервые использовали английский язык. Каким оказался этот новый языковой опыт? Есть ли какая-то связь между языками, которые вы использовали в своих работах? Ведь слова с их фонетическими и ритмическими особенностями являются важнейшим формирующим элементом вашей музыки.*

А.П.: Между разными языками существуют также очень заметные внешние различия: например, в английском слова преимущественно односложные, а в финском, наоборот, — невероятно длинные. Я люблю латынь, потому что она находится посередине: в этом языке много длинных слов, заключающих в себе целый мир, как, например, слово «misericordia».

***Э.Р.**: Вы изумляетесь латыни, как изумлялся ей и Стравинский.*

А.П.: Да, я испытываю чувство восхищения, но думаю, что у Стравинского было к ней более дистанцированное, более прохладное отношение. Толчком к написанию «Litany» послужил заказ от Баховского фестиваля в Орегоне, так что для меня вполне естественно было выбрать английский язык, это обычная практика. Автор этого знаменитого текста — Иоанн Златоуст, величайший поэт, богослов и философ IV века. Я не помню, действительно ли «*Litany*» была моим первым англоязычным произведением, но точно могу сказать, что за ней последовали и некоторые другие, основанные на английских текстах. «*Litany*» была для меня совершенно новым опытом. Для того чтобы применить английский язык с его краткосложностью в построении мелодической конструкции, мне пришлось найти другие способы извлечения музыки из слов и фраз — способы, которые я обычно не использую. Кроме того, мне очень помогла структура текста «*Litany*», так как она сама уже представляет собой законченную музыкальную форму. Текст разделен на двадцать четыре коротких предложения-молитвы...

***Э.Р.**: ...по одной на каждый час дня.*

А.П.: Еще различают деление на двенадцать молитв для дня и двенадцать для ночи. Таким образом, каждое предложение можно рассматривать как сформулированную мысль, как звено одной цепи. Все это означает, что в каждой следующей мысли центр смещается, а несущая ось постоянно в движении.

Э.Р.: *В начале скрипка берет очень высокое Н — ноту, которая действует как астральное тело, как метафизическая идея. Можете ли вы себе это так представить?*

А.П.: Конечно, почему нет?

Э.Р.: *Это модель, подобная модели «Stabat Mater», о которой мы перед тем говорили. Там начало такого же рода, но оно полно драматического смысла; здесь же нет и следа страдания — может быть, потому, что молитва открывает врата в метафизику. Я лишь излагаю свою первую реакцию.*

А.П.: Я не могу предложить никакого объективного толкования: возможно существование множества интерпретаций, и если я сейчас что-нибудь скажу по этому поводу, это может помешать спонтанности каждой из них.

Э.Р.: *Я, наверное, неправильно выразился. Я хотел сказать, что для более объективного взгляда на произведение необходимо понимание его основной структуры. Я подумал, что смог бы подойти и к вашему произведению с большей объективностью, если бы вы раскрыли передо мной некоторые из его главных элементов.*

А.П.: В начале звучит голос, поющий замечательную молитву, и в тот же момент приходит ответ с небес. Я ограничился воплощением того, что уже есть в тексте: еще до того, как человек попросит Бога о помощи, Бог уже с ним. Время этого божественного ответа — не наше время. Этот временной сдвиг, о котором мы говорили, происходит, возможно, неосознанно, но это так и есть, хотя с логической точки зрения это выглядит парадоксально.

Э.Р.: *Значит, вы изобразили два состояния — человеческое и божественное, которые хоть и несоизмеримы, но все же связаны друг с другом. По сути, каждая человеческая судьба определенным образом связана с трансцендентностью. Когда я упоминал о начале «Litany», столь*

впечатлившем меня, я неясно ощущал одновременное присутствие разных близких и в то же время далеких элементов, а сейчас я вижу в этом то представление трансцендентности, которое включает в себя и человеческое состояние. Инструменты откликаются эхом на пение и таким образом структурируют каждую молитву, разделяя ее на те три фазы, которые мы назвали.

А.П.: Нечто подобное происходит в «*Miserere*», где инструменты чередуются с голосами, создавая эффект эха.

Э.Р.: *Есть еще одна деталь, на которой я хотел бы остановиться, а именно содержащаяся в партитуре символика. Вы сказали, что эти 24 молитвы символизируют часы дня, и действительно, эти часы обозначены точными символами, как бы наследующими риторические фигуры эпохи барокко.*

А.П.: По правде говоря, я не помню точно, как все это построено, но там несколько раз — например, во второй части произведения — вступают литавры, чтобы напомнить нам о времени, о часах, а в других случаях — колокола, словно настоящие часы.

Э.Р.: *Нечто подобное происходит и тогда, когда солист начинает петь слова своей молитвы, с хором на заднем плане, исполняющим восходящую гамму. Из этого медленного каскада звуков затем выделяется лишь один, потом два, потом три и так далее, пока не будет пропет каждый отрывок текста. Таким образом, выдерживаемые хором звуки выполняют функцию своего рода звучащих песочных часов.*

А.П.: Совершенно верно; знаете, иногда этого не замечаешь, и все происходит как бы неосознанно. Сейчас, задним числом, такая интерпретация кажется мне вполне естественной, но в то время я об этом не думал.

Э.Р.: *Вы действительно об этом не думали? Я был уверен, что это намеренно.*

А.П.: Часто подобные вещи происходят интуитивно.

***Э.Р.**: Занятие искусством связано с соблюдением (часто именно интуитивным) многих симметрий, искусное применение которых является следствием многолетнего опыта; мне слишком хорошо это известно, поэтому я искренне выражаю вам свое неподдельное восхищение финалом этой партитуры. После «аминь» начинается morendo, через все более медленное и тихое повторение мотивов и благодаря медленному переходу в более низкую, темную тесситуру. В конце голос баса уже едва слышен: изумительный финал!*

А.П.: Смысл этого финала тесно связан с последней молитвой, последними словами. Молящийся без внутреннего сопротивления отдается в руки Божьи: «Да будет воля Твоя». Никаких упреков, лишь примирение.

***Э.Р.**: Когда я думаю о повторениях всех этих «аминь», завершающих произведение, мне приходят на память «Sept Visions de l'Amen» Мессиана: семь разных значений слова «аминь». Вы тоже считаете, что этому слову можно приписать столько значений?*

А.П.: Конечно, и даже намного больше, чем семь.

***Э.Р.**: Давайте теперь перейдем к «Берлинской мессе» — сочинению 1990 года, которое, как я читал, впервые было исполнено во время одного богослужения в Берлине.*

А.П.: Да, правильно, «*Берлинская месса*» была мне заказана обществом «Deutscher Katholikentag» и впервые исполнена в соборе св. Ядвиги (Hedwigs-Kathedrale) в рамках богослужения.

***Э.Р.**: В Италии такое было бы невозможно. Я не раз пытался добиться от церковных инстанций разрешения включить в литургическую церемонию какую-нибудь музыкальную мессу из числа наиболее простых и скром-*

ных — например, Стравинского, — но мне это не удалось. Единственное исключение, которое я могу вспомнить, — это месса Моцарта под управлением Караяна, исполненная в соборе св. Петра во время богослужения, которое проводил сам папа.

Н.П.: Это, очевидно, зависит от решения конкретных духовных лиц; например, епископ Эссенский, д-р Губерт Луте, всегда стремился иметь какое-нибудь новое сочинение Арво, которое он мог бы включить в мессу. Один из последних примеров — «*Salve Regina*», посвященная ему.

А.П.: Могу к этому добавить также одно свое органное сочинение — «*Annum per annum*». Оно было исполнено во время празднования юбилея Шпейерского собора. Причем я разделил его на восемь частей, чтобы можно было его исполнять как части чисто инструментальной мессы.

***Э.Р.**: Есть у вас и более новая работа, написанная тоже по заказу церкви, а именно «Канон покаянен» для хора а-капелла, созданный к 750-летнему юбилею Кёльнского собора. Если я правильно информирован, вы очень долго работали над этим всеобъемлющим произведением — кажется, несколько лет, в течение которых пытались постепенно сжиться с текстом, написанным на старославянском языке. У этого «Канона» в самом деле долгая история. Не хотите рассказать нам о ней?*

А.П.: Речь здесь идет о тексте, которому больше тысячи лет и который восходит к очень старой традиции. Когда начинаешь заниматься такими текстами, причем не как художественной формой, не как литературным произведением, а как имеющим отношение к действительности документом, то понимаешь, что они указывают путь, которым нужно следовать. Вначале я собирался класть на музыку не весь текст, а только некоторые его части; но потом получил заказ и передумал, хотя в заказе и не указывалось, что должен быть именно этот текст или вообще какой-либо другой старославянский.

***Э.Р.**: Этот текст читается, безусловно, с трудом — я думаю, что даже для русских он непонятен.*

А.П.: Да, верно, это официальный язык церкви, но связь между этим языком и русским, может быть, такая же, как между латынью и итальянским. Конечно, переложение на музыку такого сложного текста означало большую ответственность — не меньшую, чем при написании страстей. Я решился на это, потому что где-то в глубине души ощущал желание сблизиться с этим текстом. По-моему, самая тяжелая работа достается на долю исполнителей, которым добрых полтора часа приходится петь *a-capella* с безупречной интонацией.

***Э.Р.**: У этого канона очень четкое членение: он состоит из девяти од-песней, и каждая песнь, в свою очередь, делится на несколько разделов. Это членение охватывает и музыкальные указания, которые следуют структуре, ведущей начало от византийского текста. По данным Эгона Веллеса*[25]*, в каждой песни восемь разных ладов-гласов, следующих литургическим моделям. Сохранилось ли что-то из этого старого построения песней в вашем «Каноне»?*

А.П.: Нет, этот текст канона уже много веков не поется — он декламируется.

Н.П.: В православной церковной музыке существует восемь церковных гласов. Их особенность состоит в том, что каждый текст привязан к определенному музыкальному звучанию. И каждая такая совокупность музыки и текста определяется как один из восьми церковных гласов.

Текст 6-го церковного гласа стал основой «*Канона покаянного*». Разумеется, кладя на музыку этот текст, Арво не принимал в расчет относящейся к тексту этого канона музыки шестого гласа.

***Э.Р.**: На этом основании мы можем утверждать, что и в старой традиции сначала возникает текст этой музыки. Я хотел бы процитировать здесь ваши слова:*

«Именно этот канон ясно показал мне, как сильно предопределяет характер произведения выбор языка — вплоть до того, что вся структура музыкальной композиции подчиняется тексту и его законам, если доверить языку „творить музыку"»[26]*. По поводу этой существенной связи имеется важное документальное свидетельство самого Арво Пярта. Речь идет о комментарии к «Канону покаянному», которым была сопровождена его грамзапись, осуществленная фирмой «ECM Records» в исполнении Камерного хора Эстонской филармонии под управлением Тыну Кальюсте*[27]*:*

«Много лет назад, при первом моем знакомстве с традицией русской православной церкви, я натолкнулся на текст, смысл которого тогда едва ли мог постичь, но который, тем не менее, произвел на меня глубокое впечатление. Это был Покаянный канон. С тех пор я снова и снова возвращался к этим стихам, которые раскрывались передо мной медленно и трудно. Первыми попытками подойти к Покаянному канону были две композиции для хора (Nun eile ich..., 1990, и Memento, 1994). Затем я решил положить его на музыку полностью — от начала до конца. Это давало мне возможность находиться в поле его притяжения, и по крайней мере до конца работы над партитурой я оставался под его воздействием. Нечто подобное я пережил и во время работы над «Страстями». «Канон покаянен» я сочинял более двух лет, и все это время, проведенное нами «вместе», было для меня чрезвычайно наполненным. Может быть, именно поэтому мне так близка эта музыка. В этой композиции, как и в некоторых других моих вокальных произведениях, я попробовал исходить из языка. Я хотел дать слову возможность выбрать собственный звук, самому обозначить свою мелодическую линию. И так возникла — несколько неожиданно даже для меня — музыка, целиком проникнутая своеобразием этого особенного, встречающегося только в церковных текстах славянского языка. Именно этот канон ясно показал мне, как сильно предопределяется характер произведения выбором языка — вплоть до того, что вся структура музы-

кальной композиции подчиняется тексту и его законам, если доверить языку «творить музыку». Одинаковые структуры композиции, одинаковое обращение со словом приводят затем, в зависимости от языка, к разным результатам. Сравните «Litany» (английский язык) и «Канон покаянен» (старославянский). В обоих случаях я использовал одинаковые, строго структурированные правила композиции, однако произведения получились очень разными».

Арво Пярт

А.П.: Церковнославянский язык тоже имеет свои особенности — как и английский, о котором мы уже говорили. Для меня каждый язык имеет, так сказать, собственный, ярко выраженный мир, со своей историей, характером, интонацией и многими другими ассоциациями. Когда я выбираю какой-либо текст, на мой сочинительский процесс потом осознанно или неосознанно влияют все эти отличительные черты. Не знаю, что было бы, если бы я решил взять китайский текст, но я уверен, что в любом случае нужно разбираться в особенностях языка, с которым собираешься работать. Цитата, которую вы привели, верна, но к этой аргументации можно еще много чего добавить.

Н.П.: Когда Арво приступает к новой работе, на него очень влияет язык, на котором будет исполняться произведение, но также и многие другие внешние факторы, связанные с конкретным заданием.

Э.Р.: *Это проникновение в суть языка с целью вывести из него структуру музыкальной композиции всегда меня восхищало, и, на мой взгляд, ему уделяют недостаточно внимания. Ведь постепенное развитие форм и стилей музыкального искусства в разных странах в немалой степени определялось именно присущей слову музыкальностью. Поэтому когда я слушаю такое произведение, как «Канон покаянен», у меня возникает ощущение, что Арво демонстрирует здесь нечто такое, что я не могу определить иначе, как еще более глубокое погружение в акустическую и духовную субстанцию языка. Может быть, это высокое*

определение возникло благодаря контрасту между мощной экспрессией «ирмоса»[28] и тихим звучанием слов «Помилуй мя, Боже».

Такое же противопоставление настойчивого провозглашения собственной веры и смиренного признания собственных слабостей есть и в других произведениях, но в этой длинной древней молитве оно кажется мне доведенным до крайнего предела. У меня не хватает воображения, чтобы представить себе акустический эффект исполнения «Канона» в таком большом помещении, как Кёльнский собор.

А.П.: Как раз с акустической точки зрения этот опыт нельзя назвать положительным.

Н.П.: В этом соборе вообще лучше не исполнять никакой музыки.

А.П.: Может быть, там и можно исполнять музыку, но для нас это превратилось в проблему, так как весь звук шел вверх. А самой большой неприятностью оказался холод: это было самое начало весны, поэтому было еще очень холодно.

Н.П.: Я бы добавила еще одно маленькое замечание. Предложить слушателям подобный текст, да еще на старославянском языке, — это очень смелый шаг, который в наше время может показаться почти дерзостью. В течение полутора часов перед нами проходят всевозможные человеческие слабости, и я помню, как в Америке сразу после концерта один журналист упомянул об одном из грехов и спросил Арво, совершал ли его он сам. Это был, конечно, наивный вопрос. Этот текст относится не к конкретному человеку, а к человечеству вообще. Тот, кто отважится заглянуть в собственную душу и в конце концов постичь свою истинную сущность (а именно это происходит в «Каноне покаянном»), уже не может быть слишком требовательным к другим, он должен стать бесконечно великодушным и чутким по отношению к слабостям окружающих.

***Э.Р.:** Я согласен с вами, хотя такие нелепые вопросы, как тот, что задал Арво американский журналист, возможны в любую эпоху. Забавно было бы представить себе, с какими курьезными вопросами могли обратиться к Гайдну перед первым исполнением его «Сотворения мира». В способности такого произведения, как «Канон покаянен», увлечь слушателей я не сомневаюсь: я думаю, что многие люди готовы к такой духовной медитации. Потребность в духовности в наше время очень велика, так что какой бы неопределенной и путаной она ни была, как бы ни были люди склонны поддаваться порой легковесным соблазнам, все же нельзя отрицать, что в долгосрочной перспективе эта потребность является для каждого художника плодородной нивой. Концерт, который мы слушали в горах на восходе солнца, — наилучшее тому подтверждение. Столько людей отправилось в путь на рассвете, чтобы послушать музыку, способную, по их мнению, оправдать многие ожидания!*

Вот мы и подошли к концу нашей беседы. Мне остается только поблагодарить вас за дружелюбие и терпение, с какими вы отвечали на все мои вопросы.

Кастелло-Тезино, июль 2003 г.

Перевод с нем.: Наталья Комарова

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Т. С. Элиот: «Бесплодная земля» («The Waste Land»), пер. М. Н. Бычкова.

ПОХОРОНЫ МЕРТВЕЦА

Апрель жесточайший месяц, гонит
Фиалки из мертвой земли, тянет
Память к желанью, женит
Дряблые корни с весенним дождем.
Зима нас греет, хоронит
Землю под снегом забвенья — не вянет
Жизнь в сморщенном клубне.

Лето ворвалось внезапно — буянит
над Штарнбергер-Зее
Ливнем; мы постояли на колоннаде,
Прогулялись по солнцу до кафе,
Выпили кофе, поболтали часок.
Bin gar keine Russian, stamm aus Litauen, echt deutsch.
(А я и не русская, родилась в Литве,
чистокровная немка (нем.))
Мы были детьми, когда гостили у кузена,
Эрцгерцога — он взял меня кататься на санках.
Я так боялась! Он сказал: Мари,
Мари, держись! И мы покатились… У-ух!
Ах, горы! Такая свобода внутри!
По ночам я читаю, зимой отправляюсь на юг.
Стиснуты — что тут за корни, что тут за стебли
Взрастают из битого камня? Сын человеческий,
Не изречешь, не представишь, ибо ты внемлешь лишь
Груде обломков былых изваяний, где солнце отвесно,
Где не дает мертвое дерево тени, сверчок утешенья,
Камень иссохший журчанья. Тут лишь
Тень этой багровой скалы
(Встань в тень этой багровой скалы!),
Я покажу тебе нечто иное,
Нежели тень твоя утром, что за тобою шагает,
Или тень твоя вечером, что встает пред тобою;
Я покажу тебе страх в горсти праха.

[2] Теодор Шторм родился в Хузуме (нем. Husum) — городе в Германии, расположенном в земле Шлезвиг-Гольштейн и известном в литературной традиции как «серый город у моря».

[3] Кастелло-Тезино (ит. Castello Tesino) — горная деревня в Италии, расположенная в регионе Трентино, где в 2003 г. в доме друзей Арво Пярта — Сильвии Лелли и Роберто Мазотти — состоялась эта беседа. В интервью принимали участие также Нора Пярт, жена композитора, и Никола Давико, предложивший свою помощь при переводе.

[4] Элиас Канетти (Canetti, Elias; 1905, Рущук, ныне Русе, Болгария — 1994, Цюрих), болгарский, австрийский, английский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1981). Родился в еврейской (сефардской) семье. Родители Канетти, образованные сефарды, пользовались в быту языком испанских

евреев (ладино). Писал Канетти на немецком языке. В первой автобиографической книге «Спасенный язык» (1977) он описал свое детство и сложные отношения с одаренной и властной матерью, привязанность которой к немецкой культуре определила во многом его жизнь и творчество.

[5] Хейно Янович Эллер (эст. Heino, Eller; 1887–1970) — эстонский и советский композитор, скрипач и педагог, народный артист СССР (1967). Один из основоположников современной композиторской школы Эстонии. В 1920–1940 преподавал теорию музыки и композицию в Высшей школе музыки в Тарту, с 1940 до самой смерти — в Таллинской консерватории.

[6] Леопольд Семенович Ауэр (венг. Auer, Lipót; 1845–1930) — венгерский, российский скрипач, педагог, дирижер и композитор. Является основателем так называемой русской скрипичной школы. Воспитал свыше 300 учеников, среди них К. Горский, М. Полякин, Я. Хейфец, Е. Цимбалист, М. Эльман и др. Преподавал в Санкт-Петербургской консерватории с 1868 по 1918. В 1918 эмигрировал в США.

[7] Александр Константинович Глазунов (1865–1936) — русский композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель, профессор Петербургской консерватории (1899), в 1907–1928 — её директор.

[8] См. буклет к CD «Heino Eller: Neenia» (ECM New Series 1745), исп. — Таллинский симфонический оркестр, дирижер Тыну Кальюсте. (Запись от августа 1999 г., опубликовано в 2001 г.).

[9] Два основополагающих труда, которые имеет в виду Арво Пярт, это: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig, 1925, и *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Polyphonie,* Leipzig 1935.

[10] В течение беседы Арво Пярт подчеркивал свое «Wir haben Zeit» (у нас есть время) с силой и убедительностью, придававшими этим немецким словам даже что-то торжественное.

[11] Более подробно об этом — в статьях Саале Кареда и Леопольда Браунайса.

[12] DAAD — Deutscher Akademischer Austausch Dienst (Немецкая служба академических обменов). Речь идет о серьезном немецком учреждении, предоставляющем стипендии иностранным ученым, исследователям и деятелям искусства для занятий или работы в течение продолжительного периода.

[13] Манфред Айхер — основатель и продюсер легендарной фирмы звукозаписи ECM, выпустившей наиболее значительные записи произведений Пярта.

[14] Арво Пярт намекает здесь на процесс поступательного наслоения, который происходит в вокальной и инструментальной партиях и для понимания которого нужно иметь представление о структурировании текста Евангелиста. Он состоит из 210 фраз, которые Пярт разделил на четыре отрывка по 50 фраз в каждом плюс заключительная группа из 10 фраз. Каждый из четырех отрывков начинает другой солирующий голос, который пропевает две фразы (не будем забывать, что партия Евангелиста доверена вокальному квартету солистов — сопрано, контртенору, тенору и баритону; отсюда возможность очень разнообразной тембровой окраски разных вступлений Евангелиста). Таким образом, через каждые две фразы происходит смена фактуры и тембра. За начинающими сольными голосами постепенно следуют другие голоса и инструменты, пока не достигается максимальная насыщенность из восьми голосов. В этом месте начинается процесс вычитания: музыкальная ткань медленно распадается, пока снова не остается один солирующий голос. Этот процесс повторяется в виде ряда следующих друг за другом дуг.

[15] Летом 2003 года в рамках фестиваля «Звуки Доломитов» был организован ряд концертов, посвященных Арво Пярту, один из которых состоялся под открытым небом на восходе солнца.

[16] Терцина (итал. *terza rima*) — стихотворная форма, зародившаяся в Италии.

[17] Примененный в «Missa syllabica» процесс заключался в том, что каждому слогу отводилась одна нота, а высота нот определялась по установленной шкале. Например, слово «Kyrie» построено на шкале D и разложено на три слога, которым затем соответствуют три ноты: F-E-D.

[18] Arvo Pärt, *Im höchsten Maße feinfühlig: Alfred Schnittke in Tallinn.* — Musiktexte: Zeitschrift für Neue Musik 78 (1999), S. 41.

[19] Гокет (франц. *hoquet* — икота) — прием композиции в музыке Ars nova (прибл. 1200–1400 гг.): звучание двух певческих голосов так чередуется с паузами, что создается дробный, «подскакивающий» эффект.

[20] М. К. Эшер (1898–1972) — нидерландский живописец и график.

[21] Никола Давико — композитор, музыковед и германист — присутствовал при беседах с Арво Пяртом. Он автор расшифровки кассет с записью этих бесед.

[22] «Solfeggio» — написанная в 1963 году пятиминутная композиция для хора а-капелла. Четыре голоса хора (сопрано, альты, теноры и басы) ограничиваются тем, что десятикратно пропевают друг за другом семь нот до-мажорной гаммы. Наслоения октав, нежность динамических вариаций и искусно привязанный к тембрам рельеф неизменно вызывают удивленное восхищение публики. Невероятная нежность красок этой музыкальной акварели требует чрезвычайно умелого и внимательного исполнения, поэтому автор прав, считая ее одним из самых трудных для исполнения своих произведений. Такие же трудности ждут и того, кто попытается проникнуть в тайну этой пьесы и растолковать ее: кажется, что в ее неслыханной чистоте тайна музыки Арво Пярта укрыта надежнее, чем в других произведениях.

[23] Речь идет о сонате KV 280, чье адажио фа-минор (размер 6/8, ритм сицилианы) пронизано глубокой меланхолией.

[24] *Les 22 concertos pour piano et orchestre de Mozart*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

[25] Wellesz, Egon, *The History of Bizantine Music and Ethnography*, Oxford 1961.

[26] Цитируется по: Pärt, Arvo, *Kanon pokajanen*, ECM 1654/55, 1998.

[27] Там же.

[28] Каждая песнь канона начинается с ирмоса (греч. εἱρμόσ — сплетение, связь, ряд), в котором выражается какая-либо важная мысль из девяти библейских песней (по большей части — ветхозаветных), певшихся обычно во время утренней службы.

Леопольд Браунайс

~

ВВЕДЕНИЕ В СТИЛЬ TINTINNABULI

Леопольд Браунайс — музыковед, композитор, пианист, педагог. Родился в 1961 году в Вене. Учился в Венском университете, а также Высшей школе музыки и изобразительных искусств. По завершении образования работал учителем в одной из венских гимназий. С 1990 года Л. Браунайс преподавал фортепиано, а с 2007 — также и теоретические дисциплины в Консерватории им. Й. Хауэра в Винер-Нейштадте. С 2004 года Л. Браунайс ведет курс композиции в Венском университете, а с 2006 года — является внештатным преподавателем композиции и инструментовки в Высшей музыкально-театральной школе им. Ф. Мендельсона-Бартольди в Лейпциге. Л. Браунайс — автор ряда музыкальных произведений (преимущественно, камерных), а также музыковедческих публикаций, посвященных стилю «tintinnabuli» Арво Пярта.

ВСТУПЛЕНИЕ

После столь же успешной, сколь и скандальной премьеры «Credo» (1968) Арво Пярт пришел к выводу, что техники композиции, использованные им в авангардных сочинениях (додекафония и сериализм в сочетании с импровизационными приемами, техникой коллажа и сонорикой), завели его в тупик.

Последовали годы поисков собственного музыкального языка, не считающегося с модой и общепринятыми эталонами современных музыкальных течений; поисков музыки, сила которой заключалась бы в добровольном самоотречении, поисков такой формы концентрации, которая возникает благодаря редукции к существенному. Вызреванию нового стиля композитора во многом способствовало изучение старинной музыки — от монодии до вокальной полифонии XVI века. В 1976 году композитор сочинил ряд произведений в стиле, который он сам назвал «tintinnabuli» (лат. «колокольчики»). Этот стиль характеризуют:

• ограничение простыми основными тональными элементами — трезвучием и гаммой;

• новый тип музыкальной фактуры, при котором основные элементы поручаются разным голосам: т.н. **мелодические голоса** (М-голоса) основываются на гаммообразных построениях разной величины, **tintinnabuli-голоса** (Т-голоса)[1] состоят исключительно из звуков трезвучия, так называемого tintinnabuli-трезвучия[2];

• новый тип интонирования, в котором — преимущественно в умеренном темпе — обретает вес и значимость каждый тон;

---

[1] Сокращения Л. Браунайса — М.Г., Т.Г. (*Прим. ред.*).

[2] См. II главу, раздел «*Присоединение голосов*» (с. 147).

• «в высшей степени формализованная система композиции»[3], мелодическое и гармоническое развитие которой определяется комплексом взаимосвязанных правил, частично поддающихся записи в виде формул.

На первый взгляд, стремление выявить формулы этой музыки, описать ее простую, основывающуюся на одноразрядных числах «математику» может показаться бессмысленным, поскольку этот подход позволяет объяснить лишь «механику» — строение произведений, а не воздействие, которое они оказывают на слушателя: «Схематический характер композиции, числовая комбинаторика <...> — все это можно сравнить с полупроницаемой преградой: проникнуть внутрь легко, но вроде бы „застигнутое врасплох" произведение на таком пути как бы „затаивается", никоим образом не выдавая себя»[4]. Если следовать за логикой подобного убеждения, то размышляющему на эту тему следует либо умолкнуть, либо попытаться описать стиль *tintinnabuli* с помощью поэтически-суггестивной речи, — формы описания, которая, в свою очередь, стала предметом научной разработки.

Между тем, исследование форм восприятия этой музыки без обращения к самим сочинениям и выраженному в них замыслу автора будет неизбежно неполным. Даже если мы не всегда можем объяснить воздействие произведений искусства какими-то ясными и понятными причинами, нам не следует отказываться от попытки по возможности связать друг с другом причины и следствия, вывести какие-то толкования из описаний композиционно-технических особенностей произведения, понять рационально постижимое как предпосылку для постижения того, что выходит за рамки рационального. По убеждению автора статьи, в попытке объединить рациональное

---

[3] Arvo Pärt, *Zu Summa*, in: *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hg. Wolfgang Gratzer, Hofheim 1996, S. 13.

[4] Wolfgang Sandner, *Der stille Ton. Zu den Orchesterwerken Arvo Pärts*, in: *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag* (= *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* 20, Hg. Ange Bingmann, Klaus Hortschansky, Wilfried Kirsch), Tutzing 1988, S. 513.

и иррациональное в конечном итоге проявляется основополагающий принцип, музыкальным, не обращающимся к понятиям образом реализованный в стиле tintinnabuli, а именно принцип примирения противоположностей, которые — будучи рассмотрены из центральной точки — объединяются в некое возвышающееся над ними единство.

I

1 (ЕДИНИЦА)

Многое и многообразное только сбивает меня с толку, я должен искать Единое. Что представляет собой это Единое и как я могу найти подход к нему? Есть много обликов совершенства, все неважное отпадает[5].

Арво Пярт

Единое (Das Eine)

Поиск «единого» (Einen) и возможных подходов к нему, без сомнения, является центральной интенцией стиля tintinnabuli. В фундаментальной всеобщности этой интенции заключен и поиск простого основополагающего принципа работы с музыкальным материалом, и философский мотив поиска первоистока, который — создавая некое единство (Ein-heit) — лежит в основе наблюдаемого нами многообразия. Эта тема единства в стиле tintinnabuli, в свою очередь, связана с этическим и эстетическим мотивом поиска совершенства, а также — с вновь объединяющим все мотивы теологическим поиском божественного[6].

---

[5] Цит. по: Wolfgang Sandner, Буклет к CD *Tabula rasa* ECM New series ECM 1275 CD 817764–2, München 1984, o. S.

[6] Поэтому описания религиозного характера стиля tintinnabuli неизбежно остаются поверхностными, если не добираются до точки, где объединяются все линии, прежде всего — линии музыкальных структур.

Свое стремление ко всеобъемлющему единству Арво Пярт поясняет яркими образами. В интервью 1968 года он уподобил его математическому процессу сокращения: «До некоторой степени это можно сравнить с тем, как если бы мы должны были представить одно число (к примеру, единицу) в виде очень сложной дроби с большим числом промежуточных вычислений. Путь к решению представляет собой длительный и трудоемкий процесс, однако истина заключается в редукции. Если мы исходим из того, что аналогичное решение (единица) связывает ряд различных дробей (эпох, судеб), то эта единица представляет собой нечто большее, чем решение одной-единственной дроби. Она явится правильным решением для всех исчислений в дробях (всех эпох, человеческих судеб), и она существовала всегда... Это означает, что чем более обобщенным и ясным является осознание этого окончательного решения (единицы), тем более современным является художественное произведение»[7].

В более позднем интервью Пярт говорил о ядре (англ. nucleus), которого необходимо достичь. Этот образ, с одной стороны, вызывает ассоциации с ядром биологической клетки (с его содержащими всю информацию хромосомами). С другой стороны, он ассоциируется с физическим ядром атома (с его потенциальной внутренней энергией, высвобождающейся в процессе расщепления). «В процессе сочинения я всегда вначале должен найти ядро, из которого в итоге вырастает произведение. Прежде всего я должен добраться до этого ядра»[8].

Один тон

Единица в музыке — это преобразование в простейшую форму ее основополагающих «единств»: мелодического, гармонического и композиционного. Этим простейшим,

---

[7] Цит. по: Saale Kareda, *«Dem Urknall entgegen»: Einblick in den Tintinnabuli-Stil von Arvo Pärt*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* Jg. 84 (2000), S. 61 (см. также с. 200–201 наст. изд. – Прим. ред.).

[8] Geoff Smith, *Sources of invention. An interview with Arvo Pärt*, in: *The Musical Times* Autumn 1999, S. 20.

хоть и делимым (подобно ядру клетки и атома) элементом музыки является отдельный звук.

Часто цитируемое изречение Пярта: «Я обнаружил, что достаточно сыграть красиво один-единственный звук»[9], — указывает на то значение, которое в условиях редуцированной, прозрачной структуры приобретает каждый отдельно взятый тон. Можно сказать, каждый звук — вплоть до кратчайшей длительности — равно важен для композитора. Это выдвигает определенные требования к исполнению: было бы ошибкой полагать, что задача исполнителя — пробудить к жизни это малое количество нот, тем самым выражая себя, свою индивидуальность. Напротив, речь идет о том, чтобы посредством «красивой игры» — что достаточно сложно — предоставить «слово» отдельным звукам и созвучиям и дать им возможность воздействовать на слушателя. Вместе с тем, и слушатель должен настроиться на восприятие мельчайших деталей звучания.

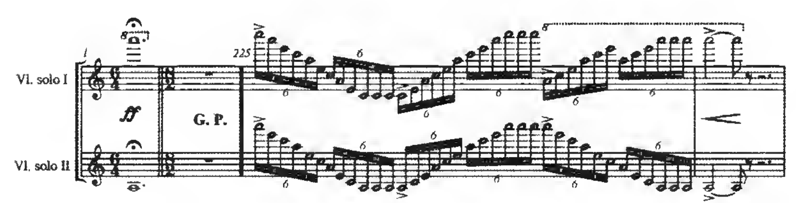
Впрочем, Арво Пярт не писал «однотоновых» сочинений, поскольку буквальная «однотоновость» в мелодике потребовала бы более рафинированных решений в области тембра и ритма. А это противоречило бы стремлению композитора в равной степени упростить все средства музыкального формообразования (Gestaltungsmittel). Глубокое погружение в звучание отдельного тона (если не брать в расчет традиционный технический прием — органный пункт) можно интегрировать в многозвучную ткань композиции, обособив этот тон с помощью ритмических или тембровых приемов. Наиболее убедительным может быть подобное обособление — в начале произведения или в конце его. Три последующих примера демонстрируют, как по-разному это может произойти.

В начале первой части — «*Ludus*» («Игра») — концерта «*Tabula rasa*» для двух скрипок, струнного оркестра и препарированного фортепиано тишину разрывает унисон a $(a - a^4)$ двух солирующих скрипок на *ff*, что не только устанавливает основной тон: расположенные на крайне далеком расстоянии друг от друга, эти два звука обозначают

[9] Цит. по: Sandner, Booklet, o. S.

также краеугольные точки «поля музыкального действия», которое последовательно заполняют движением разбегающиеся все дальше мелодические линии, вновь и вновь вырастающие из звука *a*. Это развитие завершается в тот момент, когда непосредственно перед заключительным аккордом унисон возвращается вновь как конечный пункт двух противоположно направленных арпеджио, пересекающих общее звуковое пространство (нотный пример 1).

Нотный пример 1



Отдельный звук не только открывает музыкальное пространство, но и приводит в движение музыкальное время: следующая за ним тишина длительной генеральной паузы — в противоположность аморфной тишине перед началом произведения — является точно высчитанной, на протяжении всей части она периодически возвращается, последовательно подвергаясь сокращению, в то время как мелодическая линия, напротив, разрастается в пространстве и во времени (раздел 1: в мелодии один звук + 7/2 генеральная пауза; раздел 2: в мелодии один дополнительный звук под и над центральным тоном = всего 3 звука + 6/2 генеральная пауза etc., см.: *Присоединение частей формы на примере «Tabula rasa»*, с. 157, наст. изд.): пространство становится временем.

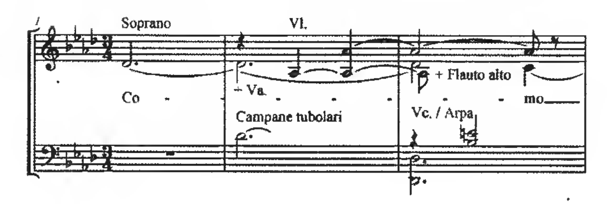
Произведение заканчивается так же, как началось: одним звуком, за которым следует тишина. Между тем, эта заключительная тишина имеет совершенно противоположный музыкальный смысл: инструменты один за другим покидают поле действия, параметры которого заданы границами возможностей инструментов, остается лишь контрабас-соло, исполняющий последний звук *e*, верхнюю секунду к тонике *d*. Завершая гаммообразное движение в *d-moll* и продолжая слышать внутренним слухом при-

сутствовавшее во всей части трезвучие *d-moll*, слушатель проецирует этот единственный тон в следующие, завершающие эту часть такты генеральной паузы. Это — еще одна форма тишины, озвучивание которой предполагается замыслом этой части, названной *Silentium* (= молчание). Звук до некоторой степени выходит за границы физически слышимого, так что, если не бояться громких понятий, здесь можно было бы говорить о звуковой метафизике.

«Como cierva sedienta» («Как лань желает [к истокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже]») также начинается одним звуком: *des*[1] в нижнем регистре партии сопрано (нотный пример 2). Начинаясь в динамике *pp*, он вырастает из тишины и темброво расцвечивается благодаря включению новых инструментов (т. 2 — альта и колокольчика, т. 3 — альтовой флейты и виолончели, звучащей двумя октавами ниже первоначального тона); затем усиливается благодаря прибавлению звуков *a* малой и первой октавы (нижней кварты и верхней квинты, в результате чего первоначальный звук разветвляется на два, далее — на три); и, наконец, переосмысливается как составная часть уменьшенного септаккорда *e — (g) — b — des* (т. 3, виолончель, арфа). Здесь мы тоже имеем дело с музыкальной композицией, которая вырастает из одного тона, однако она во всех своих деталях контрастирует с началом *«Tabula rasa»*: там — резкие смены фортиссимо и тишины, здесь — непрерывное звуковое движение с его тонкими градациями; там — унифицированное звучание струнных, здесь — мозаика отдельных элементов в различных тембрах.

Различна и ладо-гармоническая ситуация: в то время как в *«Tabula rasa»* последующие события подтверждают начальный звук *a* как тонику, в начале *«Como cierva sedienta»* ощущается гармоническая неустойчивость в силу колебания между трезвучием *f-moll* и уменьшенным септаккордом. Звук *f* только постепенно выкристаллизовывается в качестве тоники: музыка стремится к единому звуковому облику и объединяющей тонике и тем самым отображает слова псалмопевца, сравнивающего тоску о Боге с жаждой лани («Как лань желает к истокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже»).

Нотный пример 2



В сочинении «*La Sindone*» («Плащаница»: название связано с Туринской плащаницей) единичный звук, в отличие от предыдущих примеров, является не исходным пунктом, а итогом музыкального развертывания: в заключительной части звучание струнных, символизируя Вознесение, словно возносится до пределов своих возможностей. Едва достигнув этого предела, инструменты, группа за группой, опускаются к звуку *e* первой октавы. Будучи устоем произведения и основным тоном трезвучия-tintinnabuli *e-moll*, этот звук на протяжении всей части исподволь присутствовал на заднем плане, а теперь, наконец, выступил вперед во всей своей значимости и силе как итог музыкального произведения. Насколько это заключительное триумфальное утверждение устоя соответствует традиционным представлениям о тональном завершении, настолько же необычным является оно в произведениях стиля tintinnabuli, которые часто не имеют определенно выраженного завершения, остаются открытыми по форме и растворяются в тишине. Нечто подобное происходит и в «*La Sindone*»: за отдельным звуком, данным в мощной динамике оркестрового *tutti*, следует словно бы релятивирующий постскриптум, произведение заканчивается тихим трезвучием на звуке *e*, в котором одновременно звучат минорная и мажорная терции. Нам не дано еще ясно видеть простые истины, они остаются тайнами — каковыми являются тайна Туринской плащаницы, тайна смерти и воскресения.

Одно созвучие

Мотет «*Es sang vor langen Jahren*» («Пел когда-то... [соловей]») для контральто (контратенора), скрипки и альта на стихи немецкого поэта-романтика Клеменса Брентано

открывается не одним звуком, а одним-единственным аккордом, трезвучием *a-moll* (тт. 1–6). Подобно звуку *a* в «*Tabula rasa*», этот аккорд отделен от дальнейшего развития генеральной паузой (тт. 7–8). Тот же аккорд завершает произведение, так же отделенный тишиной от шести его строф (тт. 219–224). Подобно сказочному зачину «Жили-были...» («Es war einmal...»), претворенному в музыке, данный аккорд служит обрамлением запечатленному в тексте Брентано ностальгическому рассказу пряхи, оплакивающей былое. В ином толковании: это отдельное созвучие, словно некий звуковой барьер, отделяет воспоминание от современности. Оно ведет в историческую глубину — к тексту немецкого романтика, чье лирическое «Я» вглядывается в ушедшее прошлое, в «когда-то». Соединяя начало и завершение произведения, трезвучие становится проявлением высшей симметрии, благодаря которой временнóе течение композиции превращается в статический образ воспоминания.

Таблица композиционной симметрии в мотете «*Es sang vor langen Jahre*» А. Пярта:

Первая половина тт. 1–113 (**всего 113 тактов**)	
тт. 1–8	тт. 9–113
8 тактов Трезвучие *a-moll* и генеральная пауза	105 тактов Строфы 1–3, инструментальные пассажи

Вторая половина тт. 114–226 (**всего 113 тактов**)	
тт. 114–218	тт. 219–226
105 тактов Строфы 4–6, инструментальные пассажи	8 тактов Генеральная пауза и трезвучие *a-moll*

Повторяющийся отдельный тон

Если построение мелодики на одном обособленном тоне является выражением «единого» (о котором мы говорили вначале) в его наиболее радикальной форме,

то в более широком смысле воплощениями «единого» являются и повторения звука на одной и той же («einer») высоте. Силлабическое интонирование на одном тоне ярко представлено в двух произведениях Пярта: «*Wallfahrtslied*» («Песни пилигрима» на текст 121-го (120-го) Псалма), и «*My Heart's In the Highlands*» («В горах мое сердце» на слова шотландского поэта Роберта Бернса). В обоих случаях статика в мелодической линии компенсируется движением в инструментальной партии, благодаря которому один и тот же тон мелодии оказывается в непрерывно меняющемся звуковом контексте, что позволяет этому тону звучать всякий раз по-новому. Основой этого движения в «*Wallfahrtslied*» выступает восходящая хроматическая гамма; в «*My Heart's*» гамма *f-moll*, расширяющаяся в волнообразном движении в басу (*f* - *g* — *f* — *es* — *f* — *g* — *as* — *g* — *f* и т.д.), подобно тому, как это происходит в обеих частях «*Tabula rasa*» (нотный пример 15).

Псалмодия в обоих произведениях движется между двумя звуками одного и того же центрального минорного трезвучия: стихи 1–4 «*Wallfahrtslied*» поются на основном звуке трезвучия *e-moll* — *e*; в стихах 5–8 следует квинта *h* (мрачное *H*, лежащее квартой ниже, появляется только на словах «луна ночью», что обусловлено смыслом текста); заключительные слова стиха 8 «отныне и вовеки», в конце концов, возвращаются к тонике *e*. Мелодия в «*My Heart's*» в первых трех строфах поднимается по звукам трезвучия *f-moll* (строфа 1 f^1, строфа 2 as^1, строфа 3 c^2), чтобы в четвертой строфе возвратиться к исходному пункту (2 строки: as^1, 2 строки f^1). Этот прием, при котором многозвучное — в данном случае инструментальное — мелодическое движение противопоставляется повторяющемуся тону как истоку единого тонального развития, предоставляет еще одну возможность для введения категории «единого» в общий поток музыкального движения и тем самым позволяет приблизиться к его эстетическому постижению.

Речитация на одном звуке напоминает определенные формы сакральной музыки, а именно так называемый литургический речитатив в григорианском хорале. Подобные

ассоциации представляются тем более уместными, если вспомнить о том значении, которое сам Пярт придавал своей встрече с григорианским хоралом. «Григорианика была для меня первым импульсом [на пути к стилю tintinnabuli]: я был потрясен. Никогда раньше я такого не слышал. А когда случайно открыл для себя это звучание, я знал определенно: это то, что мне сейчас необходимо, в чем я сейчас нуждаюсь»[10]. При этом речь не идет о непосредственном стилистическом или композиционно-техническом влиянии. Скорее григорианский хорал стал своего рода катализатором в поиске редуцированной и в своей редукции сконцентрированной на сути музыки. Он помог композитору определить характер уже возникшего в воображении, но еще не получившего конкретного звукового выражения стиля tintinnabuli и отважиться сделать шаг к одноголосию как исходному пункту композиционного процесса. Композиционно-технические приемы, найденные и развитые Пяртом для воссоздания воздействия, оказанного на нас, современных слушателей, этим хоралом, имеют в стиле tintinnabuli свои особенности, речь о которых пойдет во второй главе.

Единое и многое

Аналитически продемонстрировать «единое» в различных обликах музыки Пярта — еще не означает ответить на вопрос о мотиве поиска простого, а тем самым и основополагающего единства. Нижеследующая цитата не оставляет никакого сомнения в том, что Арво Пярт мыслит свою музыку как противоположность явлениям сегодняшнего мира, с их постоянно возрастающей сложностью и многоплановостью: «В этом заключаются сейчас мои музыкальные мысли, мои тембры, моя динамика, моя сила звука, мой словарный запас, мое дыхание. Мир также имеет волну, но она никогда не совпадает с моей. Между этими волнами должно сохраняться равновесие. Если

---

[10] Цит. по: Roman Brotbeck, Roland Wächter, *Lernen, die Stille zu hören. Ein Gespräch mit dem estnischen Komponisten Arvo Pärt*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3/1990, S. 14 f.

там волна идет в одном направлении, мы здесь должны держаться другого»[11].

Если видеть задачу искусства в точном отображении современного состояния мира, то стиль tintinnabuli, с его противостоянием чрезмерной усложненности сегодняшнего мира, может показаться несовременным. Многообразию сегодняшнего мира, как полагают, могло бы соответствовать лишь «состояние радикального плюрализма», которое, по убеждению немецкого философа Вольфганга Вельша, является основополагающим для постмодерна. Представления о единстве предстают в этом контексте как иллюзии, которые надлежит преодолеть: «Радикальный плюрализм постмодернизма порывает с этими конструкциями единства, которые возлагают надежды на тотальность, но платой за которые является не что иное, как тоталитаризм»[12].

Сказанному можно противопоставить прежде всего то, что представление, согласно которому искусство должно эстетически дублировать мир, в свою очередь, является односторонним, поскольку оно исключает возможность осмыслить его как дополняющую противоположность миру. Помимо того, уже процитированная в начале аналогия с сокращением дроби убедительно поясняет, что истоком редукции в стиле tintinnabuli не является «возведение того, что в действительности является частичным, к якобы абсолютному»[13]. Напротив, декларированное намерение композитора заключается в том, чтобы свести существующее многообразие в одной точке, словно в фокусе, или — если взглянуть с противоположной стороны — вывести многообразные музыкальные процессы из единого музыкально-структурного ядра, оставаясь внутри определенных (меняющихся от произведения к произведению) рамок.

---

[11] Heinz Josef Herbort, *Wohlklang und Stille. Der in Westberlin lebende estnische Komponist Arvo Pärt*, in: *Die Zeit* 1.2.1985.

[12] Wolfgang Welsch, Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 3. Aufl. 1991, S. 4 bzw. S. 6

[13] Ibid., S. 5.

Сам Вольфганг Вельш в своей типологии художественной множественности говорил о монадическом типе, характерной чертой которого является «создание сложного из простого»[14]. Как будет показано далее, его характеристика архитектуры постмодернизма может быть успешно использована как аналогия при изучении голосоведения в композициях Пярта, вне зависимости от того, связываем ли мы творчество композитора с постмодернизмом или нет. «Взаимодействуя друг с другом, повтор, дублирование и инверсия создают структуру, полную ирритации...»[15]. Таким образом, здесь не имеется в виду лишь одно соотнесение единого с самим собой, напротив, речь всегда идет и о его отношении ко многому — основополагающей композиционно-технической и эстетической проблеме, которая особым образом решается в стиле tintinnabuli.

II

1 + 1 = 2

1 + 1 = 1

Первое и второе

Согласно основополагающему постулату герменевтики, мы понимаем вещи тогда, когда распознаем проблемы, ответом на которые они являются. Исходя из этого можно сформулировать следующий тезис: все описанные ниже элементы композиторской техники Пярта вращаются вокруг вопроса — каким образом можно добавить к первому второе (1+1=2), максимально родственное ему, так, чтобы в крайнем случае оно казалось не «другим», а лишь другой стороной первого (1+1=1). Речь идет о музыке малых шагов, почти незаметных различий, где второе пребывает в максимально простом отношении к первому. Обозначен-

---

14 Ibid., S. 129.

15 Ibid., S. 128. Понятие ирритации указывает на особый характер, который приобретает привычный тональный материал благодаря его необычному использованию.

ный таким образом основополагающий принцип (имеется в виду принцип поступенного присоединения) определяет не только логику развития отдельного мелодического голоса, то есть горизонтальное музыкальное измерение, но и соединение нескольких голосов друг с другом, то есть вертикальное измерение.

Гамма, мелодические модусы

Простейшей формой мелодического движения является шаг к соседнему звуку, который — будучи умноженнным — дает в результате гамму[16]. Соответственно, в основу мелодического движения большинства произведений Пярта положены гаммообразные структуры, преимущественно минорного наклонения, иногда обогащенные ходами на увеличенную секунду. Редко встречаются хроматические гаммообразные фигуры («*Wallfahrtslied*») или целотоновые построения («*Passacaglia*» для скрипки и фортепиано, пример 23).

Подобно прямой в геометрии, гамма бесконечна в обоих направлениях. Определяя ее начальный или конечный тон, мы тем самым создаем ограничение в одном из ее направлений. Если систематизировать возможные соединения гаммы с подобными фиксированными тонами (в этой связи названными центральными), мы получим четыре разновидности: 1) восходящее движение от центрального тона; 2) восходящее движение к центральному тону; 3) нисходящее движение от центрального тона; 4) нисходящее движение к центральному тону. Пол Хильер назвал эти четыре разновидности модусами и дал им соответствующие номера[17]. Поскольку эти четыре мелодических модуса принципиально равнозначны, их последовательность произвольна. Я предлагаю проиллюстрировать мелодическое движение иначе, указав направление с помощью стрелки

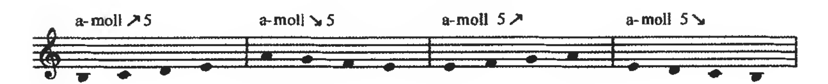
---

[16] Опираясь на язык Нового завета, соседний звук можно было бы обозначить как ближнего, которого следует почитать так же, как самого себя.

[17] Paul Hillier, *Arvo Pärt* (Oxford Studies of Composers). Oxford New York 1997. S. 95.

и обозначив центральный тон цифрой, соответствующей ступени лада. В нотном примере 3 нота *e* является пятой ступенью тональности *a-moll*, на что указывает обозначение *a-moll* 5. Стрелка, стоящая *перед* цифрой, указывающей номер ступени (например, ↗5, ↘5), означает, что движение направлено *к* центральному тону, замыкающему отрезок гаммы. Стрелка, стоящая *за* цифрой, означает, что движение направлено *от* центрального тона (например, 5↗, 5↘).

Нотный пример 3



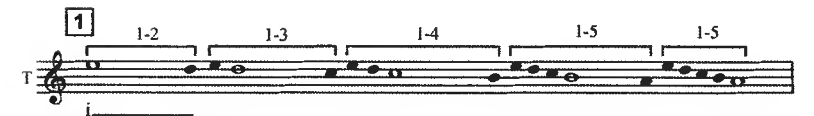
Поступенное присоединение

Итак, гаммообразные структуры имеют ограничение в одном из направлений, однако недостаточно определить центральные тоны и направление гаммообразного движения — важно указать, в какой мере оно отдаляется от центрального тона. В ранних произведениях, написанных в стиле tintinnabuli, композитором был найден прием поступенного присоединения тонов: гаммообразное движение постепенно охватывает всё больший диапазон, благодаря тому, что в каждом новом построении добавляется новый тон.

Простейший образец представляет начало мотета «*An den Wassern zu Babylon saßen wir und weinten*» («На реках Вавилонских», нотный пример 4): нисходящее поступенное движение по звукам *a-moll* (натурального или эолийского) постепенно расширяется до квинтового диапазона; помимо этого, конечные тоны сегментов гаммы (или предшествующие им более крупные по длительности тоны), в свою очередь, тоже образуют гаммообразное движение, и, таким образом, две гаммообразные структуры соединяются друг с другом. Сказанное можно обозначить формулой, где числа, следующие за двоеточием, указывают на поступенное растяжение гаммы от центрального тона (= 1) к нижней квинте (= 5):

a-moll 5↘: 1–2 → 1–5

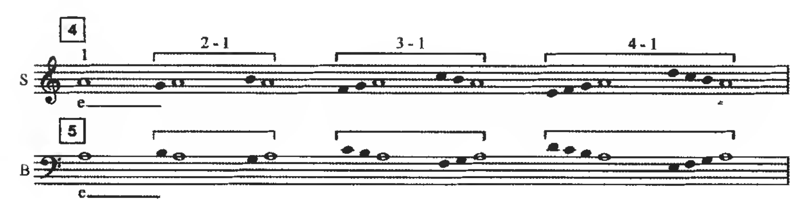
Нотный пример 4



Мелодическое движение становится богаче, если принцип поступенного присоединения регулирует движение в нескольких модусах, как в цифре 4 того же произведения, где последовательно задействованы два симметричных модуса *a-moll* ↗1 и ↘1, или в цифре 5, где те же модусы задействованы в обратной последовательности *a-moll* ↘1 и ↗1, что является инверсией мелодической линии цифры 4 (нотный пример 5). В приведенных ниже формулах квадратная скобка показывает, что присоединение тонов, то есть так называемое аддитивное мелодическое развертывание, относится ко всем модусам, заключенным в скобки. Поскольку в этих отрезках гаммы центральный тон (1) завершает каждое построение, единица в указаниях, касающихся диапазона гамм, стоит после больших чисел (4–1, а не 1–4):

a-moll [↗1+↘1]: 1→4 или *a-moll* [↘1+↗1]: 1→4–1

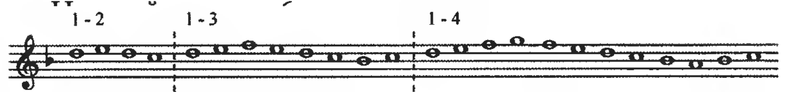
Нотный пример 5



Особенностью построения волнообразной мелодической линии, положенной в основу каждой из двух частей «*Tabula rasa*», является соединение друг с другом всех четырех гаммообразных модусов; более того, расширение диапазона во второй части («*Silentium*») буквально растворяется в бесконечности тишины:
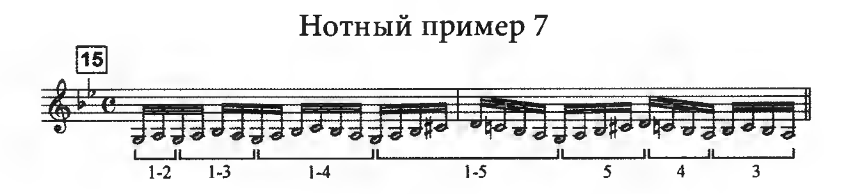
d-moll [1↗+↘1+1↘+↗1]: 1–2→¥

Нотный пример 6



Ясно прочитываемым, хотя и более сложным с точки зрения комбинации разных модусов на небольшом пространстве, является принцип присоединения и в следующих пассажах шестнадцатых из «*Adam's Lament*» («Плача Адама»): за расширением, отраженным в формуле *g-moll* [1↗+↘1]: 1–2→1–5, следует ускоряющееся сокращение, которое сложнее уловить с помощью формулы, поскольку оно избегает центрального тона: 5 звуков вверх, 4 вниз, 3 вверх и, наконец, заполняя такт, еще 3 вниз (нотный пример 7).

Нотный пример 7



Затем полностью повторяется последний такт, и трехтактовая модель перемещается восемь раз на терцию вверх. Следует отметить следующую деталь: звук *c* при движении вверх — заменяется на *cis* (соответственно, при транспозиции *f* — на *fis*), что напоминает правила т. н. *musica ficta* в старинной музыке.

Роль текста

Если описанный выше принцип поступенного присоединения играл важную роль в ранних произведениях, написанных в стиле tintinnabuli, то со временем Пярт открывает для себя еще одну закономерность, позволяющую регулировать степень удаленности гаммообразного движения от центрального тона, а именно последовательность слов озвучиваемого текста. Принцип, имевший главенствующее значение до середины 90-х годов, был прост: при строго силлабическом озвучивании текста число слогов отдельных слов задает число тонов гаммы. Достаточно избрать центральный тон и мелодический модус — и затем

уже «слова пишут музыку», как неоднократно подчеркивал Пярт в частных беседах с автором этих строк. В начале «*Gloria*» из «*Missa syllabica*», к примеру, сочетаются модусы *d-moll* ↗5 в сопрано и *d-moll* 1↘ в теноре. Односложные слова (к примеру, *in*) поются на центральных тонах d^1 (*d-moll* 1) и a^1 (*d-moll* 5), двусложные слова *(De-o)* дают двухтоновые фрагменты гаммы к a^1 или от d^1, трехсложные *(Glo-ri-a, ex-cel-sis)* — трехтоновые и т.д. (нотный пример 8).

Нотный пример 8

1

S Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

T Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Уже в этой детали проявляется определяющая роль текста: благодаря тому, что его формальная структура — постоянно варьируемая последовательность слов и предложений различной длины — «переводится» в музыкальную, текст становится фокусом композиции, узлом, в котором соединяются друг с другом различные музыкальные нити[18]. Таким образом, текст наделяется в композиции ролью единого, которое ни в коем случае не исключает *многого*, но рождает его из самого себя. В мелодическом движении это проявляется в том, что даже в произведениях, связанных с поэтическим текстом, постоянно варьирующееся группирование слов различной длины даёт новые комбинации гаммообразных сегментов. Таким образом, музыку формируют объективные свойства текста (помимо числа слогов и слов, к таковым относятся ударения в словах и членение речи, отраженное в знаках

[18] То обстоятельство, что музыка не интерпретирует содержание текста, а следует своим формальным параметрам, заставляет вспомнить приемы авангарда, использующего текст как звуковой материал вне зависимости от его семантического значения. Связанное с этим разрушение языка обернулось у Пярта, однако, его противоположностью: вниманием к языковому телу во всех его деталях; оно автоматически включает и понимание текста, но, вместе с тем, выходит далеко за его пределы.

пунктуации), музыка и язык обретают новое единство, восходящее к прообразам единства, известным по музыкальным памятникам греческой античности и — хотя и в иной форме — на примере григорианского хорала. Существенное отличие заключается, однако, в том, что в этом новом единстве возникает необходимость в обобщающих правилах, позволяющих преодолеть нынешнее разделение прежде объединенного. При этом объективные свойства вербального текста требуют различных правил: к примеру, необходимо сохранять мелодику речи, соотнося ударные слоги с мелодическими вершинами. В приведенном ниже фрагменте из *«Канона покаянного» (Песнь III)* мелодическая линия постоянно поднимается до ударного слога и затем поступенно опускается к одному и тому же конечному звуку e^1, на котором центрируются односложные слова. В зависимости от его позиции в слове, ударный слог находится на разной высоте и имеет разную длительность. Если ударным оказывается последний слог, он попадает на последний звук e^1 и продлевается на вторую четверть; если ударным оказывается предпоследний слог, он находится на секунду выше конечного звука e^1 и равняется трем четвертям (в примере — *у-твер-ди-вый*); при ударном третьем слоге с конца он находится терцией выше и равняется четырем четвертям (в примере — *ка-ме-ни*) и т.д.; в любом случае, четырем четвертям равняется последний слог в строфе (в приведенном фрагменте — в слове *Тво-е-го*, нотный пример 9).


Нотный пример 9



Взаимодействие всех правил, индивидуально разрабатываемых для каждого произведения, выходит (как будет показано ниже) за рамки того, что можно обнаружить в самом тексте. Таким образом, разработка системы правил, определяющих неповторимое звучание произведения, связанного с текстом, является своеобразной

формотворческой деятельностью, в которую вовлекается субъект — композитор.

Если в интервью Арво Пярт говорит о словно бы объективном характере своей музыки как результате строгого следования самостоятельно избранным правилам[19], то его высказывания было бы ошибкой понимать в духе эстетического экзистенциализма, при котором тонам и созвучиям позволяется жить собственной жизнью, без какого бы то ни было их упорядочивания. Напротив, высказанная мысль об объективном характере творчества указывает на определенную установку, которая заставляет «Я» композитора уйти в тень, но не для того, чтобы устранить его, а чтобы сделать его открытым по отношению к влияниям извне, в данном случае — по отношению к объективной реальности языка[20]. Доверие композитора к действующим извне (хотя и контролируемым) силам и убежденность в том, что «Я» будет усовершенствовано именно благодаря этому доверию и смирению, является в конечном итоге глубоко религиозной установкой. Таким образом, рели-

---

[19] «Прежде чем приступить к выбору правил, я имею определенное представление о том, что я хочу тем самым сказать. Я испытываю потребность в том, чтобы отойти в тень и изобразить нечто объективное». (Klaus Georg Koch, Michael Mönninger, *Klangwelten der Langsamkeit u Stille*, in: *Berliner Zeitung* 1/2. März 1997.) «То, что я должен передать в тексте, касается не только ритма, но и интонации. Каждый шаг создает текст. То есть это не результат так называемого вдохновения, а нечто объективное». (*Klang u Linie als Einheit. Helga de la Motte-Haber im Gespräch mit Arvo Pärt*, in: *Controlling creative processes in music = Schriften zur Musikpsychologie u Musikästhetik* 12, Hg. Reinhard Kopiez, Wolfgang Auhagen, Frankfurt am Main etc. 1998, S. 232.)

[20] В этом контексте становится более понятным афоризм, который Пярт сформулировал в связи с проблемой композиторского творчества и который — взятый отдельно — легко может быть истолкован неверно: «Если ничего не пишется, знай свое место... Ты — никто... И пиши». (Arvo Pärt, *Tintinnabuli — Flucht in die freiwillige Armut*, in: *Sowjetische Musik im Lichte der Perestrojka*, Hg. Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber 1990, S. 270.)
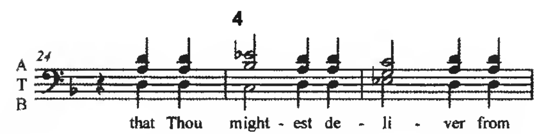
гиозный характер стиля tintinnabuli коренится в основополагающих принципах его поэтики и не ограничивается внешними средствами — выбором сакрального текста, медленного темпа и т.д.

Это обстоятельство является более существенным, чем вопрос, можно ли усмотреть влияние православной традиции в особом доверии к силе произнесения или интонирования религиозного текста, равно как и в отказе от лежащего на поверхности разъяснения содержания текста, проповеди в звуке, характерной, к примеру, для творчества И.С. Баха. Безусловно, велик соблазн рассуждать о непосредственном влиянии православия исходя из того, что Пярт, крещенный в лютеранской церкви, в период развития стиля tintinnabuli перешел в православие. Однако более или менее ответственно можно говорить только о том, что некоторые особенности стиля, как, например, вышеназванное специфическое соотношение между звуком и словом, соответствуют духу православия. Из этого ни в коем случае не следует, что встреча композитора с миром православной церковной мысли явилась причиной его поворота к стилю tintinnabuli.

Присоединение голосов

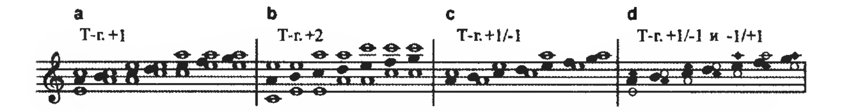
Вернемся к основополагающему принципу присоединения. Когда объединяются по вертикали несколько голосов, возникают вопросы об их возможно минимальном различии и о поиске единства гармонического решения. Каким образом можно достичь максимального родства второго голоса с первым, сочиненным описанным выше образом, и, тем не менее, в простой и единой форме получить самостоятельное гармоническое качество? Каким образом можно создать устойчивые связи, возникающие при соединении нескольких мелодических голосов? Идеалу максимально возможного родства голосов более всего соответствуют традиционные средства параллельного и противоположного голосоведения (инверсии), которые в следующем примере из *«Triodion»* объединяются друг с другом (нотный пример 10):

Нотный пример 10



Между тем, стилеобразующим и определяющим название стиля является другой способ, позволяющий создавать многоголосную фактуру, исходя из одной линии. К отдельным звукам мелодического голоса, сочиненного согласно вышеописанным правилам (мелодический голос, по Хильеру, обозначается как М-голос), присоединяются звуки трезвучия в соответствующей позиции относительно звуков мелодического голоса: например, ближайший к звуку мелодического голоса верхний или нижний тон трезвучия *a-moll* (первая позиция по Хильеру, +1 или –1, нотный пример 11a); тон трезвучия, взятый через один выше или ниже мелодического голоса (вторая позиция, +2 или –2, нотный пример 11b); ближайшие верхние и нижние тоны чередуются (+1/-1, нотный пример 11c), а также, чередуясь, комбинируются (+1/-1 и –1/+1, нотный пример 11d).

Нотный пример 11
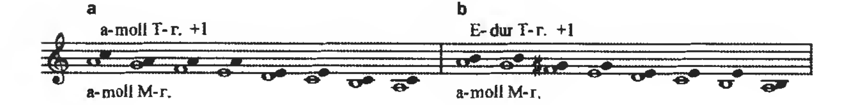


Как можно заметить, в фактуре есть мелодические голоса (М-голоса) и голоса, состоящие исключительно из звуков трезвучия. За последними закрепилось данное Пяртом обозначение tintinnabuli (Т-голоса), что обусловлено возможным сходством непрерывного звучания трезвучия в этих голосах с колокольным звоном: «Через пять минут [приблизительная протяженность „*Cantus*"] это звучание может напоминать звон церковных колоколов, но не отдельные удары, а созвучие, поток обертонов. Вот что я подразумеваю под названием tintinnabuli-стиль, которое просто позаимствовал из латинского словаря и которое

означает „звон“ или „колокольчики“»[21]. Соответственно, «колокольно» звучащее трезвучие в этом голосе обозначается как tintinnabuli-трезвучие (или в широком смысле — как tintinnabuli-созвучие, поскольку в некоторых более поздних сочинениях трезвучие заменяет уменьшенный септаккорд).

Т-голос, присоединяемый к М-голосу, можно было бы записать с помощью формулы, где надстрочный знак указывает позицию: *a-moll* M $^{T+1}$ обозначает, соответственно, соединение мелодического голоса с верхним tintinnabuli-голосом в первой позиции, причем начальное указание *a-moll* имеет отношение и к тональности мелодического голоса, и к звуковому составу tintinnabuli-трезвучия (пример 12 a). Если же tintinnabuli-трезвучие не совпадает с тоническим трезвучием, оно должно быть записано особым образом: в примере 12b мы видим соединение того же М-голоса с tintinnabuli-трезвучием E-dur (a-moll M $^{E\text{-}dur\ T+1}$).

Нотный пример 12



Насколько просто идентифицировать и внешне описать Т-голос, настолько же сложно его интерпретировать: tintinnabuli-фактуру мы не можем причислить ни к гомофонной, ни к полифонической в их традиционном понимании. Хотя Т-голос присоединяется к М-голосу по принципу «нота против ноты» («*punctus contra punctum*»), он не является контрапунктическим противосложением в традиционном понимании, то есть голосом, который в рамках определенных правил (касающихся, к примеру, допустимых интервалов) является принципиально подобным и равнозначным первому голосу, контрастно дополняя его.

В контрапунктах И. С. Баха, к примеру, в распоряжении обоих голосов имеется равное число звуков и ритмических формул. Из них возникают два самостоятельных голоса, которые хотя и отличаются друг от друга, но при

[21] Koch/Mönninger, *Klangwelten der Langsamkeit und der Stille.*

этом взаимно дополняют друг друга в ритмическом и гармоническом отношениях. Напротив, Т-голос, будучи строго ограниченным звуками tintinnabuli-трезвучия имеет принципиально иное качество, чем М-голос, хотя в то же время полностью зависит от него. Тем не менее, Т-голос не подчиняется и логике гармонического развития, как в типичной гомофонной фактуре. Скорее, он воплощает гармоническое качество отдельных тонов М-голоса, которое, по сути, является иной стороной их мелодического качества; Т-голос представляет собой своего рода гармоническое измерение, сконцентрированное в одном голосе.

Возрастающее многообразие и усложнение созвучий и их последований, наблюдаемое на протяжении последних 200 лет истории музыки, редуцируется в музыке Пярта к изначальному основополагающему единству — созвучию tintinnabuli. Выше процитированная формула 1 + 1 = 1 указывает на особое соотношение М-голоса и Т-голоса, при котором противоположности обретают вышестоящее единство: «Речь идет не о гармонии в традиционном смысле слова и, вероятно, это не является также „правильной" полифонией. Это что-то совершенно другое, — как если бы мы могли сказать: 1 + 1 = 1»[22].

Парадокс состоит в том, что один голос, то есть мелодическая горизонталь, заключает в себе **основное созвучие**, то есть гармоническую вертикаль. В результате принцип соединения мелодического и tintinnabuli голосов обусловливает многообразие внутри единства. Созвучие tintinnabuli — это не просто разновидность бурдона, неизменно длящегося от начала до конца произведения; напротив, постоянство гармонического присутствия tintinnabuli-созвучия достигается с помощью постоянно меняющихся группировок его отдельных тонов. Тем самым звуки меняют степень напряжения от чистого трезвучия до диатонических звукообразований, но при этом все они подчиняются тональному притяжению трезвучия tintinnabuli.

[22] *Klang und Linie als Einheit*, S. 233.

Не имеет однозначного ответа вопрос о функциях голосов: хотя композиционный процесс начинается сочинением мелодической «пралинии», то есть М-голоса, от которого зависят все остальные голоса, включая Т-голос, однако tintinnabuli-созвучие выступает принципиально более значимым элементом фактуры. Его можно сравнить с основным цветом картины, на фоне которого выделяются многочисленные линии мелодического голоса, не теряющие в то же время связи с этим фоном.

С другой стороны, в сопряжении противоположностей Т-голоса и М-голоса, цвета и линии, созвучия и мелодии, и в том, что эти противоположности не только прочно связаны друг с другом, но и переходят друг в друга (поскольку tintinnabuli-созвучие предстает как линия, а вертикальные созвучия, напротив, возникают как некое второстепенное следствие соединения отдельных голосов), — во всем этом заключен потенциал внутреннего напряжения композиций tintinnabuli, их исполненный энергией покой.

Противоположные друг другу качества объединяются в стиле tintinnabuli в парадоксальное единство. Говоря о динамической природе М-голоса, мы имеем в виду тональное напряжение и разрешение, которые возникают при мелодическом движении от тоники и возвращении к ней, особенно ярко ощущаемые при поступенном движении. Динамическому развертыванию М-голоса противостоит Т-голос, с его неизменным статическим уровнем напряжения.

Может показаться странным, что мы связываем М-голос с проявлением субъективного начала, в противоположность объективному Т-голосу, поскольку ранее мы вели речь об объективной направленности М-голоса, создаваемого структурой текста. В полной мере характеристика «субъективный» применима только к ранним инструментальным произведениям tintinnabuli, например, *«Für Alina»* («Алине») или *«Pari Intervallo»*, в которых мелодические голоса не определялись словом. Тем не менее, характеристика «субъективное» выражает нечто весьма существенное. В силу того, что М-голоса состоят из большего числа звуков, чем Т-голоса, что они создаются на основе более разнообразных правил и, словно блуждая,

меняют направление своего движения вокруг центрального тона, они могут показаться лишенными ориентации. Напротив, Т-голоса имеют объективный характер уже благодаря тому, что несколькими звуками созвучия они, подобно прочному каркасу, сопровождают каждый шаг М-голосов и словно корректируют их мелодические «излишества». На этой основе мы воспринимаем различные значения тонов М-голоса по отношению как к основному тону, так и к звукам тонического трезвучия.

Если Т-голос соотносится с М-голосом, полностью структурированным или оформленным «объективным» текстом, то субъективное участие М-голоса в сочинении, так сказать, дважды ограничивается объективирующими тенденциями: с одной стороны — объективным формированием, с другой — присоединением Т-голоса.

Вследствие этого, при толковании соотношения М-голоса и Т-голоса мы обнаруживаем, что религиозное содержание проявляется уже на уровне основных музыкальных структур. Так, в следующем афоризме Пярта, к примеру, более или менее свободно сочиненный М-голос отождествляется с богословским понятием греха: «Мои мелодии — грехи, tintinnabuli — отпущение грехов»[23].

Нельзя не отметить и то, что в двух своих сочинениях Пярт дополняет Т-голосом цитируемые фрагменты из произведений Баха и Моцарта: в заключительной части «*Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte...*» («Если бы Бах разводил пчел») цитируется начало прелюдии *h-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», в «*Моцарт-Adagio*» — вторая часть сонаты для фортепиано *F-dur* KV 189e (280)[24]. В обоих сочинениях традиционной гармонии *basso continuo* или функциональной гармонии с ее про-

---

[23] Arvo Pärt, *Tintinnabuli — Flucht in die freiwillige Armut*, S. 69.
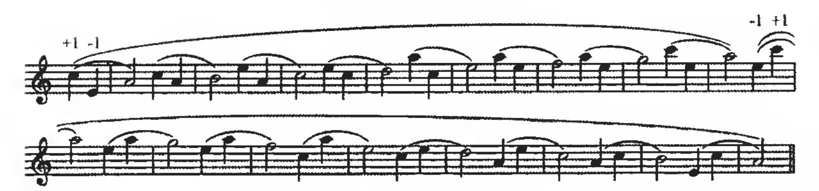
[24] O «*Mozart-Adagio*» ср. Leopold Brauneiss, «... *ein lebendiges Zeichen in der Asche suchen*»: *Mozart-Umschreibungen bei Henze und Pärt*, in: Wolfgang Gratzer (Hg.), *Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik* (*Schriften zur musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte* 2), Freiburg i. Br. etc. 2008, S. 45–58.

цессами нарастания напряжения противостоит всепроникающее присутствие tintinnabuli-трезвучия. Оказывается, что достаточно вкраплений в многоголосную фактуру отдельных тонов Т-голоса, чтобы привычные аккорды тональной гармонии предстали в новом свете. Для этого, впрочем, необходим слух, умеющий воспринимать тонкие отличия, — способность, имеющая первостепенное значение для стиля tintinnabuli в целом.

Среди большого числа разнообразных возможностей соединения М-голоса и Т-голоса я хотел бы подчеркнуть здесь два особых случая. Первый из них — случай, когда отдельные звуки tintinnabuli, присоединяемые к звукам мелодического голоса, могут звучать не только одновременно с ним и тем самым образовывать отдельный Т-голос, но и чередоваться с мелодическими тонами внутри одного голоса.

Самый ранний пример подобного сращивания мелодических звуков и звуков tintinnabuli можно найти в «*Variationen zur Gesundung von Arinuschka*» («Вариациях на выздоровление Аринушки»). Основой вариаций служит не тема, а тематическая структура, в которой тонам восходящей и нисходящей гаммы *a-moll* (a^1 — a^2) предшествуют тоны tintinnabuli в первой позиции. Так, предваряя тоны восходящей гаммы, вступает сначала верхний, а затем нижний тон tintinnabuli (+1/−1); для нисходящего гаммообразного движения чередование тонов tintinnabuli начинается с нижнего тона (−1/+1). Ритмическая дифференциация мелодических звуков (половинные) и звуков tintinnabuli (четвертные) создает ритмическую фигуру короткий-короткий-длинный, постоянное повторение которой напоминает ритмическую повторность мотивов в составе традиционной темы. В то же время компенсация восхождения равным ему по протяженности нисходящим движением к исходному звуку соответствует членению на первое и второе предложения в составе симметричного периода. В структуре, созданной на основе строго формализованных средств стиля tintinnabuli, свойства традиционной тональной темы «снимаются» в двойном значении слова (то есть сохраняются и преодолеваются. — *Прим. ред.*).
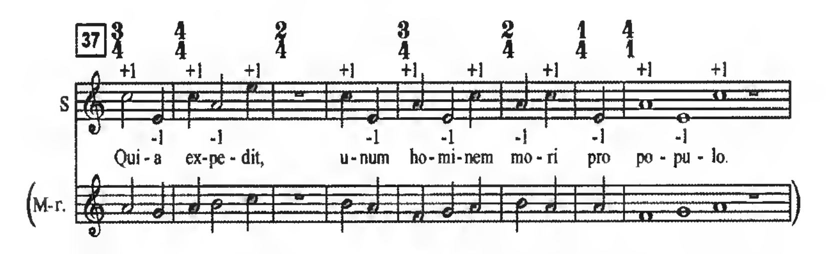
Нотный пример 13



Более редким, но тем более достойным внимания является случай, когда звучит один Т-голос, без соотнесенного с ним М-голоса. Это особенно удивительно, если учесть, что конкретное наполнение Т-голоса целиком и полностью зависит от М-голоса. Но если принять во внимание, что первостепенным является именно Т-голос, а М-голос лишь определяет, какие именно пятна основного звукового цвета/фона появляются на полотне в каждый конкретный момент, то можно заключить, что это обстоятельство дает возможность композитору — если и дальше продолжить ряд метафор, связанных с живописью, — отказаться от рисунка мелодической линии, сохранив лишь основной тон.

В цифре 37 «*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem*» («Страстей по Иоанну») — нотный пример 14 — музыкальная ткань сводится к Т-голосу, исполняемому солирующим сопрано. Мелодический голос, с которым он соотносится, можно легко высчитать на основе следующего правила: с каждым знаком пунктуации в тексте, в зависимости от числа слогов в слове, звуки мелодического голоса более или менее удаляются от центрального тона.

Нотный пример 14



Внутри текстомузыкальных построений, находящихся между двумя знаками пунктуации, направление мелодического движения изменяется с каждым многосложным

словом. Поэтому *Quia* a-moll 1↘, *expedit* 1↗, далее после запятой, музыкально осмысленной посредством паузы, равной половине длины предыдущего слова (*expedit*: 4 четверти, пауза: 2 четверти): *unum* ↘1, *hominem* ↗1 *mori* ↘1 *populo* ↗1[25]. Т-голос движется внутри завершенных синтаксических структур, чередуя верхний и нижний ближайший тоны tintinnabuli-трезвучия (Т +1/-1), но не выходит за рамки текстового деления, отмеченного запятой.

То обстоятельство, что в приведенном примере звучит только Т-голос, регулируется основополагающим принципом поступенного присоединения, действующим теперь на другом уровне — на уровне формообразования. Присоединение или удаление одного голоса можно трактовать как наименьшее «формальное» отличие между двумя следующими друг за другом разделами. Соединение голосов может происходить в произвольном порядке, и это объясняется тем, что в фактуре tintinnabuli мы не можем выделить голос, который бы играл ведущую роль, поскольку и басовый голос — в противоположность традиционной функционально-гармонической фактуре — не является основой аккордовой последовательности, и верхний голос не связан с концентрацией мелодического начала. Насколько различными являются качества М- и Т-голосов или насколько заметно присоединение или снятие голоса изменяет плотность и характер музыкальной фактуры, настолько же мало голосá связываются здесь с определенной высотной позицией. Так, если распределение М-голоса и Т-голоса является строго установленным — как это происходит, к примеру, в «*Passio*», — композитор может отказаться от любого голоса, даже от одного из крайних голосов, если это обусловлено логикой процесса присоединения, действующего на уровне построения формы.

---

[25] В ритмическом решении основная величина — четвертная нота — при акцентированном последнем слоге перед запятой увеличивается до половинной, а все слоги последнего слова перед точкой продлеваются до целой, затем следует целая пауза.

Присоединение голоса на примере «De profundis»

	1 голос				2 голоса			
Стих	1/1	1/2	2/1	2/2	3/1	3/2	4/1	4/2
Tn I		M				M		M
Tn II				M		T	T	
B I			M		T			T
B II	M				M		M	
Динамика	*p*				*mp*			

	3 голоса				4 голоса			
Стих	5/1	5/2	6/1	6/2	7/1	7/2	8/1	8/2
Tn I		M	M	M	T	M	T	M
Tn II	M	T	T		T	M	T	M
B I	T	M		T	M	T	M	T
B II	M		M	M	M	T	M	T
Динамика	*mf*				*f*		*mf*	*mp*

M = мелодический голос,
T = tintinnabuli-голос, Tn = тенор, B = бас

Особенностью построения фактуры в сочинении *«De profundis»* («Из глубины») для мужского хора, ударных *ad libitum* и органа является нарастающее увеличение к концу формы числа голосов: первые два стиха псалма исполняются одноголосно, третий и четвертый стихи — двухголосно, пятый и шестой — трехголосно, седьмой и восьмой — хоровым *tutti*. Каждый стих псалма делится при этом на две части. Голосу или комбинации голосов первой половины противопоставляется во второй половине голос или комбинация голосов, расположенные симметрично относительно воображаемой горизонтальной оси в партитуре. В стихе1/1, к примеру, после самого низкого голоса (бас II) звучит самый высокий голос (тенор I), а в стихе 2/1 после нижней пары голосов (бас I и II) — верхняя пара (тенор I и II). В полногласных стихах 7 и 8 может поменяться лишь расположение M-голосов и T-голосов

(первая половина Т-голоса в тенорах и М-голоса в басах, вторая половина М-голоса в тенорах и Т-голоса в басах). В соответствии с первыми словами псалма (*De profundis clamavi — Из глубины взываю*), вначале вступает один нижний голос; затем, благодаря вступлению все большего числа голосов, плач псалмопевца превращается в соборный плач: так образуется нарастающая форма, суггестивное воздействие которой основывается на неумолимой логике аддиции — собирания голосов.

Присоединение частей формы на примере «Tabula rasa»

Разговор о принципе присоединения остался бы неполным, если бы мы не коснулись его конкретного воплощения в инструментальном произведении, то есть произведении, не связанном с определенным текстом. Выше уже говорилось о мелодических формулах двухчастного двойного концерта «*Tabula rasa*», в каждой из которых объединены четыре мелодических модуса, связанных с постепенным расширением диапазона гаммообразного движения, очерчивающего форму волны (нотный пример 15 a и b).

В первой части (*Ludus* = игра) движение этих пассажей остается замкнутым в пределах октавы, во второй части (*Silentium* = тишина) оно достигает пределов звучания и даже преодолевает эти пределы, растворяясь в заключительной «звучащей» тишине. Тональные соотношения здесь просты: первая часть представляет собой «земную» игру соревнующихся друг с другом групп (солирующих скрипок, струнного оркестра и препарированного фортепиано) в словно бы доминантовом *a-moll* (с трезвучием tintinnabuli *a-moll*), который затем разрешается в условную тонику *d-moll* во второй части (с tintinnabuli-трезвучием *d-moll*). Между тем, переход из одной тональной сферы в другую осуществляется не беспрепятственно, но в процессе преодоления гармонически конфликтной зоны (конец первой части, цифра 9, *Meno mosso*), о которой речь пойдет ниже[26]. Вплоть до этого раздела и предва-

[26] Заостряя формулировку, можно было бы сказать, что

ряющей его *каденции*, решенной с помощью нисходящей гаммы *a-moll*, непосредственно перед ним (цифра 7, *a tempo*) каждый отдельный звук выводится из основных мелодических формул на основе взаимодействия всех описанных принципов присоединения. В первой части мелодические фразы, объединяющие самую высокую и самую низкую точки волны, обособлены друг от друга и вместе с тем подчинены единому постепенному процессу расширения звукового диапазона: цифра 1 — один звук, цифра 2 — один звук дополнительно сверху и снизу устоя, цифра 3 — два звука дополнительно сверху и снизу и т.д. (примеры 15 a, b; в нотном примере 15c это показано на основе второго раздела), в пяти различных вариантах. Основу первых четырех составляет равномерное движение четвертными, которое, благодаря повтору звуков в начале и конце, вписывается в такт 4/4 (нотный пример 15c). Эти пять вариантов во всех пяти фазах следуют друг за другом в одинаковой тембровой последовательности: сначала вступает струнный оркестр, излагая пропосту (нотный пример 15c), затем она трижды имитируется солирующими инструментами, расцвечиваясь добавленными звуками tintinnabuli, первый раз — в движении восьмыми, второй — триолями, третий — шестнадцатыми (нотный пример 15d)[27]. В качестве детали, прерывающей пульсацию восьмых, tintinnabuli-звук –1 к основному тону *a* делится на две шестнадцатые (tintinnabuli-звуки –1 и –3). В пассаже шестнадцатых (тт. 18–19) удваивается движение восьмыми тт. 14–15.

Только в конце каждого раздела обнажается простая мелодическая линия, до того скрытая в многозвучных

основу всего произведения составляет одна-единственная каденция доминанта-тоника, транспонированная в другое измерение: она уже является не только основой отдельных процессов, которые вытекают из различных форм проявления трезвучия tintinnabuli, но регулирует отношение между гармоническими измерениями двух частей.

[27] Четные разделы отличаются в некоторых деталях от нечетных, о чем мы не можем говорить здесь более подробно.

вертикалях и виртуозных расцвечиваниях (пятый вариант, нотный пример 15е): в «голом одноголосии» солирующих инструментов, которые «имеют в своем распоряжении лишь tintinnabuli-трезвучие *a-moll* препарированного фортепиано»[28]. Она отделяется от окружающей ее концертирующей игры (размер 4/4, ровное движение четвертями) как тембрально — благодаря высокой тесситуре, так и метро-ритмически — благодаря размеру 6/4 и постоянному чередованию пунктирных четвертей и четырех половинных с точкой[29].
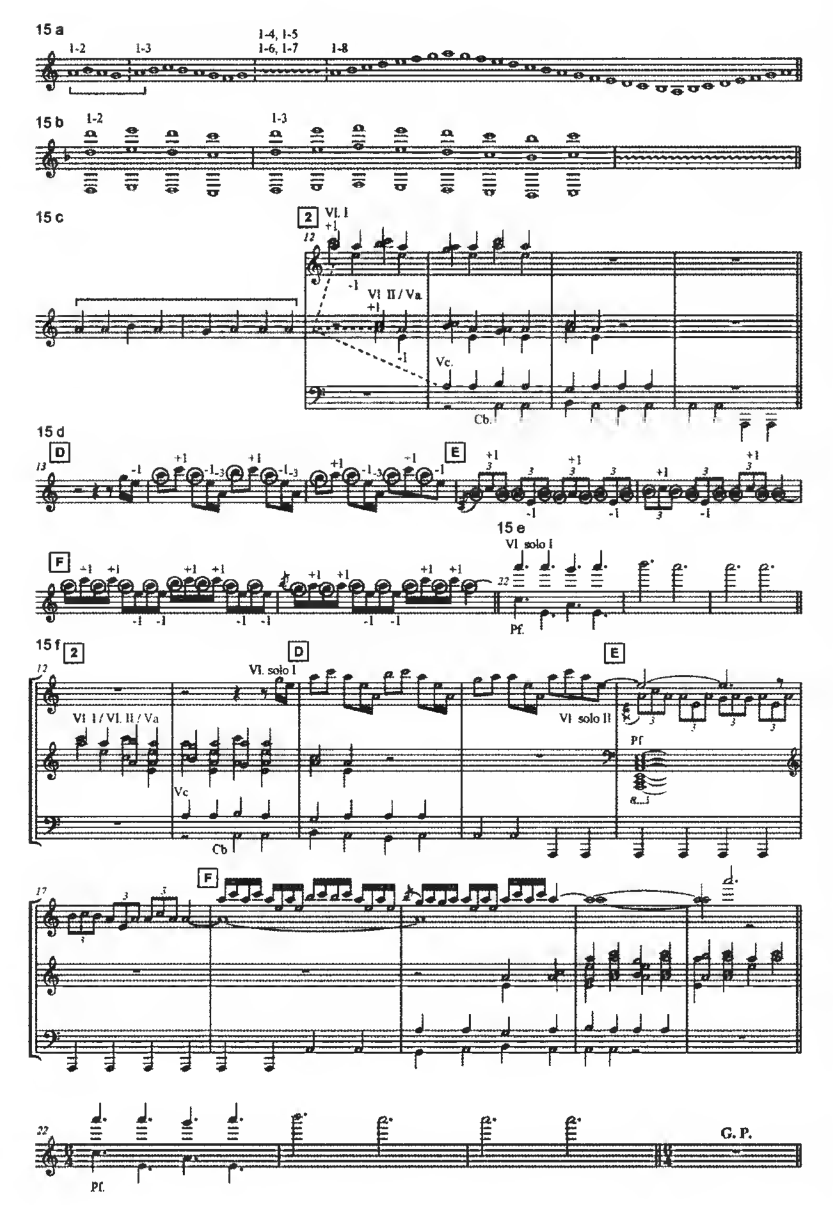
В примере 15f показана повторяющаяся последовательность фактурных вариантов на примере второго раздела: канон в партиях струнных, в котором проводятся с интервалом в полтакта двутактовые (в данном образце) мелодические построения, сменяется тремя виртуозными вариациями у солирующих инструментов. Первой вариации предшествует, следуя логике присоединения тонов, затактовое построение — прилегающий снизу к устою мелодический тон с соответствующим ему tintinnabuli-тоном (раздел 2: g^2 с нижним tintinnabuli-тоном e^2 в первой позиции; раздел 3: вводятся 2 тона и т.д.). Через полтакта после начала движения шестнадцатыми возвращается канон у струнных, теперь — с переставленными модусами (*a-moll* 1↘↗1↗↘1 вместо 1↗↘1↘↗1) и обратной последовательностью вступления голосов. Затем тема канона звучит в партии солирующей скрипки на 6/4 с tintinnabuli-тонами фортепиано и в заключение — упомянутая в прошлой главе укорачивающаяся от раздела к разделу генеральная пауза.

---

[28] Эта формулировка опирается на одно высказывание Пярта: «Композитор, таким образом, тоже хотел бы оставить весь современный арсенал средств и найти спасение в голом одноголосии, сохраняя лишь самое необходимое — одно-единственное трезвучие». (Pärt, *Tintinnabuli*, S. 269.)

[29] Четные разделы начинаются пунктирной четвертной, нечетные — пунктирной половинной нотой, первая из которых сокращается до половинной. Т-голос добавляется только ко второй группе четвертных.

Нотный пример 15

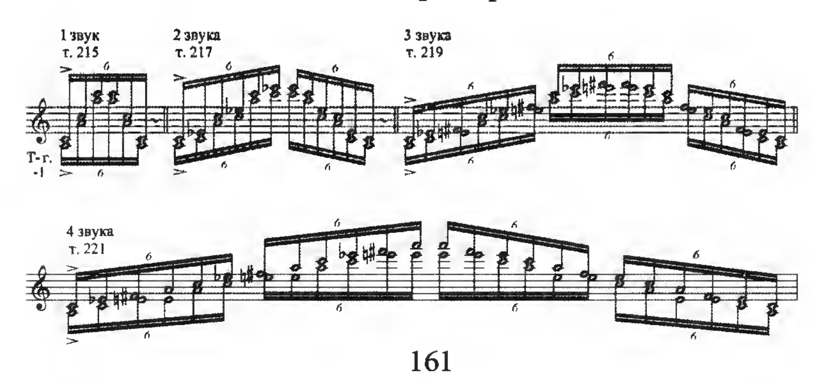


Насколько динамично развивается часть в целом, настолько сильным является противоречие между устремленными вперед и замедляющимися элементами внутри фаз. В солирующих инструментах за виртуозным ускорением движения следует замедление в размере 6/4, в струн-

ном оркестре каноническому уплотнению музыкальной фразы соответствует уменьшение числа голосов при вступлении канона, а возвращение канона струнных в конце эпизода на 4/4 намечает симметричную диспозицию, противодействующую линеарной целеустремленности формы. Иными словами, развитие формы, которая в каждой фазе начинается как будто с нуля, образует такой же волнообразный рельеф, как и сама линия М-голоса.

В восьмой фазе этот устремленный вперед процесс разрастания диапазона мелодических голосов вступает в противоречие с заложенным в физико-акустической природе музыки свойством интервала октавы, поскольку мелодическое преодоление октавной границы означает повторение свойств тона уже в другой октаве. Достигнутый октавный тон, однако, еще не является четко обозначенным итогом развития формы и не обещает окончательного разрешения различных музыкальных конфликтов этой части. За каденцией в умеренном темпе (*Meno mosso*) следует другой процесс присоединения в партии первой солирующей скрипки, заполняющий достигнутый интервал октавы звуками уменьшенного септаккорда *c* — *es* — *fis* — *a* (нотный пример 16). Вторая солирующая скрипка дополняет Т-голос –1 до звуков этого уменьшенного септаккорда. Так возникает гармонический конфликт, обусловленный сочетанием двух аккордов, звучащих одновременно и последовательно. В тактах 222/223 это противоречие решается утверждением tintinnabuli-трезвучия, которое в этом «поединке» оказывается более сильным и тем самым проявляет свою весомую роль в композиции.
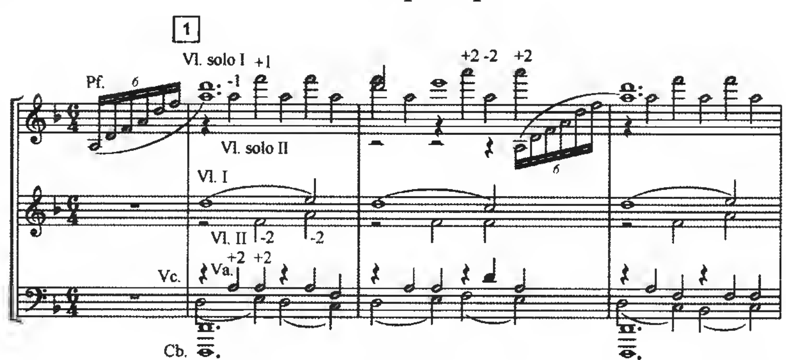
Нотный пример 16



С точки зрения собственно музыкальной логики, это означает, что средства стиля tintinnabuli дают композитору новую возможность, позволяя ему реализовать уже не «букву», а смысл традиционной тональной каденции, — снижение гармонического напряжения к заключительному аккорду.

Вместе с задержанным сверх меры трезвучием *a-moll* развитие этой части, наконец, добирается до своего тонального центра, обретая в нем покой. Только затем — в начале второй части (*Silentium* = тишина) — мы узнаем, что это окончание было лишь доминантой к тональности *d-moll* второй части, представляющей собой действительное разрешение конфликтов первой. Хотя мелодические линии во второй части выстраиваются по образцу первой, тем не менее тут все кажется преображенным (нотный пример 17).


Нотный пример 17



Линеарную устремленность процесса разрастания мелодических линий «дисциплинирует» здесь простой прием: композитор наделяет «пралинию» простым ритмом (соотношение долгих и коротких длительностей, равное 2:1), позволяя ей звучать одновременно в трех скоростях, опять же, находящихся друг к другу в простейшем отношении 1:2. Хотя каждый голос постоянно стремится вперед, движение, умноженное в этом своеобразном пропорциональном каноне, превращается в пространственное парение, в некую неподвижность (*Senza moto*), которая требуется здесь вместо обозначения темпа. Пере-

ворачивая привычные соотношения, композитор поручает самый медленный пласт — с соотношением двойная целая: целая (точнее, пунктирная целая + половинная целая) первой солирующей скрипке, а голос в самом быстром движении — с последовательностью половинная: четвертная — виолончели.

Между ними — также с пространственной точки зрения — располагается первая скрипка с соотношением целая: половинная. Добавленные tintinnabuli-голоса в *d-moll* заполняют звуковысотное пространство и метрические единицы (альт +2 к виолончели, вторая скрипка –2 к первой скрипке). При этом самый яркий tintinnabuli-голос с многократной сменой позиции поручен второй солирующей скрипке (длинные ноты: –1/+1, короткие ноты +2/-2). Арпеджио фортепиано подчеркивают места, где первая солирующая скрипка возвращается к исходному тону d^3. В соответствии с расширением мелодической волны, его можно услышать все реже и реже. Все более расширяющиеся дуги мелодических линий пересекают границы звукового пространства, которое в конце концов переходит в безграничную тишину.

Свойственное стилю tintinnabuli переплетение отдельных голосов, безусловно, не поддается осмыслению в традиционных категориях — таких, как гомофония, полифония. Скорее, его можно было бы обозначить как усиленную монодию. То, что в нотной записи и в процессе композиции выглядит как присоединение голоса, воспринимается на слух как усиление одной «пралинии». В качестве формулы это можно записать как 1^x, где число 1 обозначает мелодическую линию, а *x* — количество присоединяемых голосов. Сколь бы большим ни было число этих присоединяемых голосов в качестве условного числа *x*, они не только не изменяют значение исходной линии, но и все более утверждают ее весомость — точно так же, как 1^x всегда дает 1. Даже этот центральный для стиля tintinnabuli, радикальный в своей простоте принцип присоединения является, по сути, многозначным: чем дальше мы продвигаемся в его описании, тем более многослойным он предстает перед нами.

III

1 = 2

Единство и противоположности

Если в стиле *tintinnabuli* формула 1 + 1 = 2 является столь же значимой, как формула 1 + 1 = 1, то из этого следует, что 1 равно 2. В расширенном толковании эту игровую математическую формулировку тождества противоположного, то есть чисел 1 и 2, можно интерпретировать таким образом, что один (1) и противоположное ему два (2) сливаются друг с другом в возвышающемся над ними единстве. Эту центральную идею объединения противоположностей, лежащую в основе композиторской техники и эстетики стиля *tintinnabuli*, можно сравнить с химической реакцией, в которой разнородные элементы переходят друг в друга и объединяются в качественно новую субстанцию.

Сравнение с химической реакцией отражает и вышеописанный метод, руководствуясь которым композитор разделяет между М-голосом и Т-голосом мелодическое и гармоническое начала, которые в функционально-гармонической тональности неразрывно связаны друг с другом, чтобы затем объединить их с помощью простых правил в некое новое целое. Действующие при этом силы притяжения между противоположными началами, сравнимые с притяжениями в магнитном поле, возникают также на общеэстетическом уровне, получая выражение в сбивающей с толку амбивалентности старого и нового, временного и вневременного, структуры и звучания, порядка и случайности.

Старое и новое

«Здесь возникло странное соединение традиционной тональности и жеста обновления, музыка, которая воспринимается как старая, но которую можно было сочинить только сегодня»[30]. Вольфганг Занднер называет здесь «странным» эстетический опыт, заключающийся в том, что эта музыка располагается словно бы между временами.

[30] Wolfgang Sandner, *Der stille Ton*, S. 510.

Герман Конен очень точно заметил, что музыка Пярта вызывает у слушателя «океаническое чувство вневременности», поскольку «объединяет старые традиционные средства и новые, еще не слыханные, таким образом, что сначала сбивает с толку наше чувство времени, а затем отправляет его на покой»[31]. Стилистической основой такого восприятия является описанное в предыдущей главе соединение «старого» тонального материала и строго формализованной, математически-структуральной «новой» композиторской техники.

Точнее говоря, тональный материал не обрабатывается традиционным образом и не отчуждается, как это имело место в неоклассицизме; вместо этого композитор с помощью нового способа организации позволяет ему зазвучать в некоей возвращающейся к истокам — простым кирпичикам из трезвучий и гамм — форме. Старое, до сих пор табуированное в современной музыке, предстает у Арво Пярта в новом свете, что Армин Бруннер очень образно описал в следующем высказывании: «Человек поднимает у обочины выброшенный кем-то кусочек стекла и держит его против солнца так, чтобы тем самым уловить весь цветовой спектр. Это мог бы быть Арво Пярт...»[32].

Сравнение tintinnabuli с коллажными произведениями Пярта, написанными до «*Credo*» (1968), показывает, насколько различно соотносятся в них прошлое и настоящее. В то время как в виолончельном концерте «*Pro et contra*» (1966) трезвучие и алеаторическая звуковая масса, тонально организованные аккорды и двенадцатитоновые последовательности резко противопоставлены, старое и новое в стиле tintinnabuli, так сказать, взаимопроникают и тем самым нераздельно связываются друг с другом.

При этом уже само сочетание «старое» — «новое» неоднозначно: с точки зрения персонального стилистического развития Пярта, именно присущее стилю tintinnabuli

[31] Hermann Conen, *Annäherung an den Kern der Musik. Systematische Anmerkungen zur Poetik Arvo Pärts*, in: Hermann Conen (Hg.), *Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils*, Köln 2006, S. 96.

[32] Armin Brunner, *Ein Glasstück am Wegesrand*, Zürich o. J., o. S.

структурное мышление, а точнее — принцип присоединения, является «старым» свойством его композиторского процесса, — свойством, устойчивым по отношению к различным стилистическим переломам. Действительно, этот принцип является основой серийно организованного сонорного сочинения «*Perpetuum mobile*» (1963) в той же мере, что и сочинения в стиле tintinnabuli «*Cantus памяти Б. Бриттена*» (1977). Это стало возможным потому, что отношения или процессы, выражаемые в числах, нейтральны с содержательной точки зрения. Процесс исчисления не зависит от того, идет ли речь о звуках двенадцатитоновой последовательности или минорной гаммы.

Но если в «*Credo*» квинта за квинтой присоединяются друг к другу вплоть до образования вертикальной и горизонтальной двенадцатитоновости, то этот структурный процесс вместе с имеющимися в его распоряжении музыкальными средствами не только следует тексту (*oculum pro oculo, dentem pro dente; око за око, зуб за зуб* = квинта за квинту), но и ведет постепенно от цитируемой тональной Прелюдии до мажор из Первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха к двенадцатитоновости и за ее пределы, вплоть до алеаторического фрагмента, включающего импровизируемые пассажи. В этом произведении принцип присоединения, взятый в простейшем виде (присоединение одного-единственного элемента, в данном случае — квинты), выступает как объединяющая сила, которая позволяет противоположностям вытекать друг из друга.

Таким образом, новым в стиле tintinnabuli, рассмотренном в контексте эволюции индивидуального композиторского стиля Пярта, является не техника, и даже не возвращение тональности, а исключительность тонального материала, углубляющая экстравертированный драматизм «*Credo*» до противоположности тональных архетипов трезвучия и гаммы. Тональность в «*Credo*» можно представить только в цитате. Благодаря тому, что здесь умножается именно квинта — тональный интервал как таковой — тональность опрокидывается в атональность, точно так же, как спираль постоянного отмщения «око за око, зуб за зуб» в конце концов приводит к хаосу.

Импульсом для поворота к тональности, включающей в себя не только противоположности, но и принцип присоединения, несомненно послужило знакомство Пярта со «старой» музыкой — от григорианского хорала до вокальной полифонии XVI века, — относящееся к периоду зарождения стиля *tintinnabuli* (1968–1976). В раннем стиле *tintinnabuli* влияние старинной музыки проявляется не только внешне (например, в нотной записи, избегающей короткие длительности и почти лишенной динамических и артикуляционных указаний), но и во внутренних композиционно-технических особенностях (например, в том, что Т-голос в случае меняющейся позиции, +1/-1 или –1/+1, обвивает м-голос таким же образом, что и контратенор в средневековом мотете — партию тенора)[33]. Между тем — за исключением Третьей симфонии — Пярт не стилизовал эту музыку и не использовал цитат и аллюзий. «Старое» было, скорее, неким катализатором на пути к музыке, которая звучит по-новому именно благодаря тому, что ограничивается старым материалом и подчиняется его конструктивным механизмам[34].

Короткая фортепианная пьеса *«Für Alina»* — ее окончательную, датированную 1976 г., версию принято считать первой композицией в стиле tintinnabuli[35] — в контексте общего развития культуры выглядит весьма точным отражением своего времени: «Начиная с середины 70-х годов

---

[33] Аналогия основана на отсутствии в ранней музыке высотной дифференциации голосов, которую, как известно, заменяла дифференциация функциональная: тенор в данном случае — голос, излагающий мелодию хорала, контратенор — дополнительный свободно сочиненный голос, который мог располагаться выше или ниже тенора. Более уместной может быть аналогия с основным и украшающим голосами параллельного или свободного органума, соответственно, vox principalis и vox organalis. — *Прим. ред.*

[34] Ср.: Leopold Brauneiss, *Arvo Pärt's Tintinnabul-Style: Contemporary Music Toward a New Middle Ages?*, in: *Studies in Medievalism* vol. 13 (*Postmodern Medievalism*), Cambridge 2005, S. 27–34.

[35] Ср.: Kareda, *Dem Urknall entgegen*, S. 59, Anm. 3.

вера в экономический, политический и культурный прогресс в Европе сильно пошатнулась; а в области искусства и эстетики господствовавшая десятилетиями (но никогда не считавшаяся бесспорной) историко-философская концепция „модерна“ претерпела глубокий кризис, в ходе которого принцип «настоящим может считаться только новаторское искусство» был отменен или даже заменен на противоположный»[36]. Например, в области архитектуры, снабженной ярлыком «постмодернистская», с этого момента современные методы строительства все чаще предусматривают использование старых формальных элементов вроде колонн. Умберто Эко обосновывает это новое значение исторической традиции тем, что «поскольку прошлое все равно невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к молчанию, то на него надо взглянуть по-новому»[37].

Между тем, каждый художник разрабатывает свой собственный способ продвинуть искусство на шаг вперед, обращая свой взор в прошлое. Стиль tintinnabuli, проникающий к корням звукового формования (klangliche Gestaltung), можно назвать в этом смысле радикально бескомпромиссным в исходном значении этого слова (*radix* = корень), используя тем самым понятие, которое обычно (хотя и не обязательно) связывается с линейным, однонаправленным движением авангарда[38]. Эта радикальность,

[36] Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7, Hg. Carl Dahlhaus); Laaber 1984, S. 400.

[37] Umberto Eco, *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, München Wien 1984, S. 78.

[38] Если не ограничиваться односторонним пониманием прогресса как отрицающего прошлое линейного продвижения вперед, то можно сформулировать безусловно провокативный тезис, согласно которому стиль tintinnabuli является не только современным (поскольку признает потребности своего времени), но и действительно прогрессивным, поскольку радикальным образом претворяет в жизнь требование признания прошлого: «Если мы вообще еще способны верить в прогресс в музыке, то Пярт, наверное, — по своему самый прогрессив-

выражающаяся как в последовательном использовании метода редукции, так и в признании значимости прошлого, объясняет противодействие со стороны законодателей художественной моды, которое предстояло преодолеть композитору[39].

Впрочем, имеются все основания утверждать, что фундаментальный поворот в различных областях искусства, начало которому было положено в середине 70-х годов, не может быть приписан одним только внешним влияниям — скорее, его следует рассматривать как результат дальнейшего диалектического развития самого модернизма. Именно характерное для модернизма постоянное расширение материала вплоть до безграничных тембральных возможностей электронной музыки, постепенное включение шумоподобного материала и акций, которые словно бы между делом приводят к акустическим результатам (в самом широком смысле акцию тоже можно считать «материалом»), создавало впечатление, что материалом является все, а тем самым ничто, или — если посмотреть на это явление с другой точки зрения — что искусство исчерпало возможности открыть новый материал. Сам материал тем самым является ничего не говорящим феноменом, существенное значение имеет лишь его оформление композитором.

Уже в 20-е годы венский философ культуры Эгон Фриделль сформулировал эту мысль так: «По сути дела, ничто нельзя назвать новым с точки зрения материала; новым всегда является лишь взаимодействие духовных сил»[40]. Но если решающее значение имеет способ обращения

ный» (Armin Brunner, a.a. O.).

[39] При том, что развитие стиля tintinnabuli очень точно вписывается в общее культурно-историческое развитие, этот процесс проходил совсем не гладко. То, что сегодня может показаться результатом последовательного развития, независимо друг от друга осуществленного различными художниками, было для каждого из них шагом в неопределенное будущее.

[40] Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 101993, S. 55.

с материалом, а не выбор материала, якобы требующего определенной обработки, то понятие «нового» касается уже не самого материала, а отношения между ним и способом его оформления. Таким образом, новое использование старого материала становится не только легитимной, но прямо-таки главной возможностью сохранить новаторский характер: возвращение к старому становится условием соответствующего духу времени нового. Когда Фриделль далее связывает значение хорошо знакомого с понятием истины, которая, какой бы старой она ни была, не должна и не может быть заменена новой, его утверждение читается как описание стиля tintinnabuli: «Упорядоченное, четко отмежеванное царство истины мало́. Безмерны и бездонны лишь дебри глупости и заблуждений, прихотей и идиотизмов»[41]. Отсюда остается лишь небольшой шаг к афоризму Пярта о вечной правде Господа: «Существованием *tintinnabuli* я хотел бы в некотором смысле подчеркнуть, что истина Господня пребывает во век, что истина эта проста! Хочется идти к ней прямо»[42].

Звук и структура

Звук и структура могут находиться в различных отношениях друг с другом, дифференцирующихся еще и в силу того, что понятие «звук» подразумевает два вида структурного единства: тембр, определяемый выбором инструментов, а также фонизм, возникающий при одновременном сочетании нескольких звуков в интервалах, трезвучиях и т.д. Вместе с композиционной структурой эти два измерения, обозначаемые понятием «звук», образуют треугольник, который мы должны рассмотреть со всех точек зрения[43].

---

[41] Ibid., S. 55.

[42] Pärt, *Tintinnabuli — Flucht in die freiwillige Armut*, S. 269.

[43] Тембр и фонизм представляют собой различные уровни реализации единого структурного принципа. Тембр (окраска звука) — явление внутризвуковое, основанное на способе сочетания и соотношения входящих в его состав обертонов. Фонизм (окраска созвучия) — явление межзвуковое, обуслов-

Тембр звука в стиле tintinnabuli является феноменом, имеющим по отношению к музыкальной структуре подчиненное значение. Музыкальные формулы регулируют с помощью выбора мелодических модусов и принципов присоединения прежде всего высоту звука, вне зависимости от тембра и даже вне зависимости от длительности[44]. В своем абстрагировании от звуковых явлений эти формулы становятся столь мало специфичными для музыки, что их можно экстраполировать в иные сферы (например, религию или естественные науки), а также связать со зрительными впечатлениями (например, разветвлениями дерева или очертаниями ландшафта). В этом смысле высшая ценность и тайна музыки пребывают для Пярта по ту сторону ее дифференцирования на различные поверхностные структуры[45] и тем самым не зависят даже от тембра, в котором они проявляются: «Для меня наивысшая ценность музыки находится за пределами ее тембра. Особый инструментальный тембр — составляющая музыки, но это не главное ее качество. Это было бы моей капитуляцией перед тайной музыки. Музыка должна существовать сама по себе... две, три ноты. Именно в этом должна заключаться ее тайна, вне зависимости от инстру-

---

ленное способом взаимодействия тонов в составе созвучия (аккорда). Исходя из представления о принципиальном единстве тембра и фонизма, вопросы тембровой и гармонической организации произведений А. Пярта рассматриваются в одном параграфе. — *Прим. ред.*

[44] Ритм в большинстве случаев также подчиняется определенным структурам, которые, однако, не зависят от мелодического движения. Разделение параметров высоты, длительности и тембра звука можно сравнить с серийной композицией; существенное отличие, впрочем, заключается в том, что там все параметры являются равнозначными, тогда как в стиле tintinnabuli более важное значение имеет высота звука.

[45] В интервью, данном Джеффу Смиту, Пярт сравнил это абстрактное глубинное измерение с геометрическими структурами, которые становятся видимыми, будучи увеличенными посредством электронного микроскопа, и являются подобными, вопреки различию субстанций. (Smith, Sources of invention, S. 20.).

мента. Музыка должна рождаться изнутри, и я сознательно стремился писать музыку, которую можно было бы исполнять на различных инструментах»[46]. Отношения между звуками, выстраивающиеся на основе математических формул, могут материализоваться, так сказать, в различном звуковом одеянии.

Как следствие этой независимости звукового явления от изначально найденных музыкальных структур, многие из ранних произведений-tintinnabuli предстают в различной инструментовке. Некоторые варианты включают исторические инструменты эстонского ансамбля старинной музыки *Hortus musicus*, который впервые исполнил самые ранние произведения, написанные в стиле tintinnabuli[47].

Как и в практике исполнения старинной музыки, границы между вокальными и инструментальными композициями условны. Так, «*Summa*», к примеру, может исполняться как хором или четырьмя певцами-солистами (на латинский текст «*Credo*»), так и струнным оркестром или квартетом (традиционный состав или состав со вторым альтом вместо второй скрипки). Различные инструментовки по-разному высвечивают и структуры: так, в версии *a cappella* «*Missa syllabica*» М-голос и Т-голос сливаются друг с другом, тогда как в версии для хора и органа они разграничиваются тембрально, поскольку М-голос всегда поручается хору, а Т-голос — органу.

То, что звуковысотные соотношения могут быть реализованы различными составами исполнителей, не следует понимать в том смысле, что тембр в стиле tintinnabuli вообще не имеет никакого значения: определив состав исполнителей, композитор оказывается перед необходимостью выбрать тембр таким образом, чтобы струк-

---

[46] Martin Elste, *An Interview with Arvo Pärt*, in: *Fanfare* 11/4 (März/April 1988), S. 339.

[47] «Старые» инструменты были предоставлены композитору в период развития стиля tintinnabuli. В смысле вариабельности тембров эти первоначальные инструментовки не претендовали на аутентичность.

тура именно в этом варианте была выявлена идеальным образом. То, что структура и тембр разрабатываются отдельно друг от друга, не исключает инструментовки, связанной со структурой; наоборот — присоединение голосов может идти рука об руку с изменением тембра, более того, оно даже предполагает последнее: в первой части «*In principio*» («В начале [было Слово]») для хора и оркестра блокоподобные структуры отделяются друг от друга также тембрально. Отдельные инструменты имеют четко определенные роли: гобои и кларнеты удваивают хоровую партию, основанную на монолитном звучании трезвучия *a-moll*; тот же аккорд в дискретном арпеджированном изложении поручен флейтам и высоким струнным, в то время как в неарпеджированном виде он исполняется *tutti* струнных с флейтами, фаготами и валторнами; аккорды, прерывающие хоровую партию там, где в тексте стоит знак препинания, исполняют медные духовые и литавры[48].

Тем самым тембр звука как вторичное, дополнительное свойство никоим образом не включается в целостную, исключающую противоположности композиционную структуру. Напротив, организация созвучий в стиле tintinnabuli преодолевает противоречие, возникшее в XX веке между структурным порядком и звуковым результатом. Это противоречие возникло вследствие того, что все более структурированная организация музыки перестает восприниматься слухом в силу ее чрезмерной сложности: «...эти структурные диспозиции относятся исключительно к строению композиции, они не предстают перед нами как слышимые категории. Представление об идентичности звука и структуры является абсурдным»[49]. Каким бы абсурдным ни казалось это представление применительно к композициям классического модернизма, в стиле

[48] В конце части к ним добавляются, усиливая звучание, фагот и струнные.

[49] Elmar Budde, *Neue Musik — Neues Hören? Aspekte des Musikverständnisses der Moderne*, in: *Öster-reichische Musikzeitschrift* 2003/8–9, S. 38.

tintinnabuli оно имеет место, хотя понятие идентичности, столь претенциозное в силу своей однозначности, нельзя не поставить под сомнение. В одном из интервью Пярт сформулировал эту мысль более осторожно: конструкция и звук (звучание. — *Прим. ред.*) настолько неразрывно связаны друг с другом, что вместе с одним фактором всегда присутствует другой: «Вопрос, собственно, состоит в том, что возникает первым — звук или структура. Они оба присутствуют постоянно. Вы выбираете определенную структуру потому, что у вас уже есть звук, но они зависят друг от друга»[50].

Здесь обнаруживается существенная функция основополагающего принципа упрощения: редукция к созвучию tintinnabuli вновь делает возможной связь структуры и звука, которая прежде казалась невозможной, более того — абсурдной. Это происходит благодаря тому, что в Т-голосе, как правило, постоянно звучит одно-единственное трезвучие, которое лишь представляется нам все время иным, поскольку М-голос постоянно высвечивает его по-разному[51]. Какие бы конкретные звуковые комбинации ни создавали структурные правила организации М-голоса и Т-голоса, их соединение необходимым образом создает различные формы явления одного и того же созвучия, легко идентифицируемого слухом. В более общей формулировке: благодаря двойному упрощению — и материала, и способа его организации — структура без последующего композиционно-технического опосредования проецируется на звуковой рельеф, уже представляемый композитором если и не в отдельных

[50] *Microcosm in the Cathedral*, in: *Morgenbladet*, 3. April 1998 (im Original Schwedisch).

[51] Движущиеся вперед в пространстве М-голоса и покоящиеся на одном звуке, словно бы находящиеся вне времени и пространства Т-голоса объединяют также различные временные структуры, время и вневременность — еще одна пара противоположностей, которая разрешается в возвышающемся над ними единстве.

деталях, то в целом. Звук и структура тем самым оказываются связанными друг с другом, как две стороны одной и той же медали.

В музыкально-историческом контексте сказанное можно уточнить следующим образом. Пярт не следует принципам более ранних сериальных композиций (действующим, например, в фортепианной пьесе Оливье Мессиана «*Mode de valeurs et d'intensités*» — «Лад длительностей и интенсивностей»), где тембр, динамика и артикуляция включаются в структурную организацию, то есть заранее предопределены. Напротив, редукция изначально исключает определенные звуки и звуковые последовательности. Можно сказать, что Пярт постоянно ищет структурную формулу, способную установить идеальные отношения со звуком в каждый конкретный момент композиции[52]. Найти структурную формулу такого рода было бы невозможно, более того, она сделала бы ненужным дальнейший процесс композиции, если бы с самого начала возможным было все, а тем самым — ничто. Задачей композитора является, таким образом, приближение к этому идеалу в каждом отдельно взятом произведении, с присущим ему специфическим соотношением между индивидуально применимыми структурными правилами и звуковым результатом. Как показывает анализ различных композиций, поиск оптимальных соотношений для каждого конкретного случая представляет собой весьма трудоемкий процесс.

Поскольку звук, как правило, может быть изменен только вместе со структурными правилами, на основании которых он создается, в случае, если композиции не «звучат» желаемым образом даже после внесения изменений, у ком-

---

[52] Эта формулировка опирается на афоризм Пярта, в котором он определяет непрерывную молитву как идеальный контрапункт (к жизни): «Идеальная полифония — это непрекращающаяся молитва... Этот „идеальный" контрапункт способен установить везде и во всем идеальные соотношения» (Pärt, *Tintinnabuli — Flucht in die freiwillige Armut*, S. 269).

позитора остается лишь одна возможность — отказаться от них[53]. В понятии «звучания» («Klingen») круг замыкается, поскольку в нем вновь объединяются друг с другом звук (созвучие. — *Прим. ред.*) как одновременное звучание нескольких тонов и звук как тембр. Некоторые формальные структуры, так сказать, находятся в длительном поиске условий, при которых они могут развиваться идеальным со звуковой точки зрения образом. И напротив: изменение состава исполнителей может обусловить необходимость модифицировать структуру и тем самым приспособить ее к другим тембрам, как это произошло при переоркестровке для струнных и ударных композиции «*Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler*» («Мой путь знает взлеты и падения»), первоначально изданной в качестве пьесы для органа. В оценке того, что можно считать идеальным звуковым воплощением, теоретическая рефлексия, впрочем, достигает своей границы, уступая место слуху как последней, наивысшей инстанции — в музыке не может быть иначе.

Порядок и случайность

Стоит лишь слегка изменить угол зрения, и единство звучания и строго организованной структуры предстает как некое новое сочетание порядка и случайности. То есть если этот системный порядок не воспринимается слухом (в частности, из-за своей сложности), то строгий и всеобъемлющий порядок ощущается как случайность, поскольку не поддается пониманию. Решить эту проблему можно двумя способами: либо сознательно предусмотреть поле случайного, как это происходит в т.н. алеаторических композициях, либо полностью отказаться от тотальной организации композиции, вернувшись к субъективным основам творчества.

Стиль tintinnabuli предлагает некий третий путь, делая следующий шаг в диалектике порядка и случая. С одной стороны, произведение и здесь развивается из некоей прекомпозиционной системы правил, в силу чего исключается

---

[53] Пярт отказался уже от многих, в том числе обширных, произведений.

возможность произвольного решения каждой отдельной ситуации. С другой стороны, композиции Пярта являются случайными (zufällig) в том смысле, что образуются сами собой — на основе действия правил: регулирующая роль в данном случае достается собственно звуковому процессу, но не композитору. На вопрос, есть ли в его композициях места, не предвиденные им заранее, Пярт ответил так: «Очень часто появляются комбинации, которые меня удивляют, мне самому они не пришли бы в голову, в основе этой музыки лежат совершенно иные правила построения. Конечно, я осуществляю отбор, и многое отправляется в мусорную корзину»[54]. И здесь именно упрощение материала и правил является моментом, который, хотя и оставляет место для случая, но одновременно устанавливает его границы, поскольку изначально ограничивает процесс звукотворчества, чем препятствует образованию принципиально нежелательных звуков и созвучий. Тем самым стиль tintinnabuli является одним из воплощений того, что Хельга де ла Мотте назвала «единственной настоящей эстетической инновацией XX века»: «Найден принцип пермутации, но этот принцип одновременно действует и как генерирующий — в том смысле, что способствует появлению чего-то непредвиденного»[55].

Существенным при этом является то, что случай не используется здесь (в отличие от Джона Кейджа, к примеру) как метод генерирования действительно нового, не предвиденного никем, даже самим композитором. Напротив, случай — благодаря упрощению и использованию привычного тонального материала — становится управляемым и не противостоит порядку, из которого рождается. Поскольку случай помогает уяснить весь свод правил, то, слушая, мы осознаем тот факт, что отдельные ситуации, какими бы случайными они ни казались, предопределены основными правилами, которые, словно нити, связывают между собой отдельные звуки. Таким образом, в музыкальной структуре снова зашифровано убеждение, кото-

[54] *Klang und Linie als Einheit*, S. 235.

[55] Ibid., S. 236.

рое в самом широком смысле можно назвать религиозным: то, что кажется нам случайным, в более глубоком смысле является предопределенным.

IV
РАЗВИТИЕ СТИЛЯ TINTINNABULI

С течением времени музыкальные средства стиля tintinnabuli дифференцировались в разных направлениях, оставаясь при этом в границах определенной эстетики и композиционной техники. Применительно к этому развитию нельзя говорить о линейном прогрессе от простого к сложному. Напротив, каждое произведение демонстрирует уникальный синтез разработанных композитором способов обращения с гаммами и трезвучиями tintinnabuli, нигде нет возвращения к однажды найденному решению. В рамках этой статьи будут отмечены лишь общие тенденции развития стиля tintinnabuli.

Дифференциация[56] структурного соотношения слово — звук

В противоположность словно бы монолитным ранним пьесам tintinnabuli (например, «*Passio*» или «*Tabula rasa*»), поздние сочинения — как протяженные, для больших исполнительских составов («*Como cierva sedienta*» — «Как лань охотно стремится»), так и краткие, для камѐрных («*Nunc dimittis*» — «Ныне отпущаеши») — объединяют контрастные по характеру и структуре эпизоды. Менее строги, насыщены звукоизобразительностью, прямой речью хоровые повествования «*Tribute to Caesar*» («Кесарю — кесарево») и «*The Woman with the Alabaster Box*» («Женщина с алавастровым сосудом»), написанные в 1997 году. При этом в отдельном сочинении могут со-
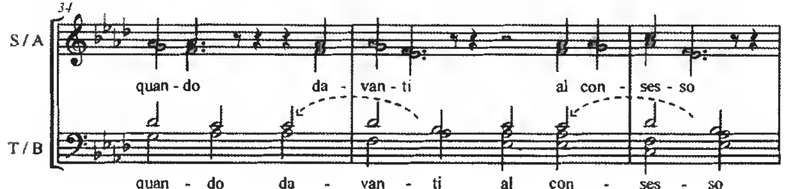
[56] Слово «дифференциация» (Differenzierung) в данном случае характеризует эволюцию стиля tintinnabuli, направленную, в целом, от строгости — к свободе, от унификации — к разнообразию. — *Прим. ред.*

четаться различные способы взаимодействия вербального и музыкального текстов. С одной стороны, могут применяться правила, приспосабливающие мелодические структуры к последованиям слов, с другой стороны — слова могут согласовываться со свободно сочиненными мелодическими структурами.

Обратимся к нотному примеру из piccola-cantata «*Dopo la vittoria*» («После победы»), для четырехголосного хора *a capella* (нотный пример 18).

Здесь мелодические линии баса и тенора созданы согласно различным правилам озвучивания текста. Бас удаляется от тона речитации *as* (*f-moll* 3) только на ударных слогах, а именно: на секунду вниз — в двусложных словах *(quan-do)*, на терцию вниз — в трехсложных *(da-van-ti, con-ses-so)*, на кварту вниз — в четырехсложных и т.д.

Нотный пример 18
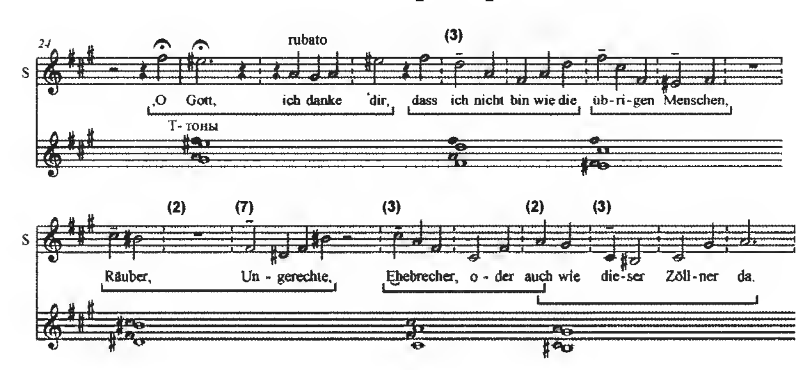


Напротив, в теноре акцентированные звуки располагаются на соответствующие интервалы выше, чем центральный тон в конце слова — звук *b* в словах, имеющих больше двух слогов, звук *c* в двусложном слове *quan-do*[57]. Таким образом, в словах *da-van-ti* и *con-ses-so*, имеющих по три слога, ударный второй слог поручается звуку *des*, лежащему терцией выше центрального тона *b*. В отличие от баса, промежуточные звуки распределяются между другими слогами (в примере 18 в трехсложных словах это только звук *c* на втором слоге): в сумме это дает фрагмент гаммы из трех звуков (des^1 — c^1 — b^1), первые два из которых меняются местами (c^1 — des^1 — b^1).

[57] С двусложными словами в этом эпизоде композитор обращается принципиально иначе, чем с многосложными.

Дальнейшая дифференциация заключается в том, что трех- и пятисложные слова в басу (вместе с непосредственно предшествующими им односложными словами (в нотном примере 18 — слово *al*) поручаются то одному голосу *(da-van-ti)*, то двум голосам (нижнее квартовое удвоение в *divisi* на слове *con-ses-so*). При этом М-голос в альте во всех многосложных словах находится квартой выше движущегося половинными тенора[58] и располагается таким образом, чтобы при движении четвертями ударные слоги в альте и теноре совпадали. Единственный Т-голос (+1 к альту) находится в сопрано.

Далее каждый отдельный звук по-прежнему входит в состав первичных композиционных элементов — трезвучий и гамм, однако общая картина дифференцируется благодаря тому, что гаммы даются не в основном, а в преобразованном виде. Это касается, например, партии сопрано эпизода «Молитва фарисея» из произведения «*Zwei Beter*» («Двое молящихся») для женского хора *a cappella* (нотный пример 19):

Нотный пример 19



[58] В противоположность тенору, в партии альта односложные слова объединяются с последующими многосложными в одну мелодическую фразу, то есть с двумя словами композитор обращается, как с одним; благодаря этому альт перемещается на короткое время с верхней кварты к тенору к верхней квинте (в примере на слогах *con-ses-*).

М-голос не следует тексту, но является результатом сочетания поступенного движения параллельными секстами (то есть традиционного материала мелодических голосов) и тонов Т-голоса, данных в первой позиции сверху к звукам М-голоса. Так образуется нисходящая последовательность четырехзвучных комплексов, каждый из которых состоит из двух мелодических звуков и двух звуков tintinnabuli, что схематически отображено на нижней строке нотного примера. Звуки внутри каждого такого комплекса следуют в мелодии сопрано волнообразно вверх и вниз, свободно чередуясь и повторяясь, что еще более разъединяет тоны исходной гаммы.

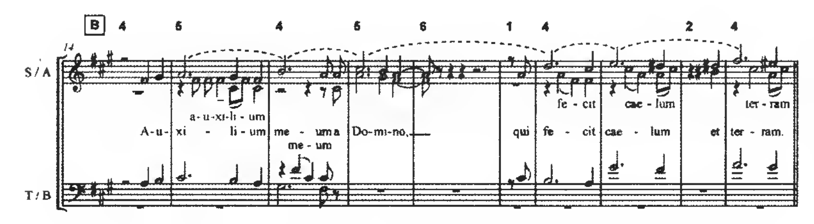
Этот вид мелодической структуры закреплен за молитвой фарисея и в корне отличается от способа отражения в музыке слов Иисуса. В результате создается вытекающий из логики повествования почти сценический контраст образов. Широкоохватное, не ограничивающееся небольшим сегментом звукового пространства мелодическое движение соединяется со строгой внутренней закономерностью, в результате чего оно только опосредованно — в ритмическом решении — может следовать «духу» слова: точно так же упоенный своим самодовольством цепляется за букву закона и упускает из виду его дух.

Следующий пример иллюстрирует многообразие способов сочетания различных видов поступенного движения в их связи с вербальным текстом. В каждом слове второй строфы «*Cantique des degres*» («Песни восхождения», 121/120 Псалом для хора и оркестра) гамма *c-moll* поднимается вверх до ударного слога, а потом спускается. В словах, где ударный слог находится посередине (*a-u-xi-li-um*), таким образом, создается дугообразное мелодическое движение (нотный пример 20). Подобная комбинация восходящих и нисходящих гамм в соединении с описанной выше перестановкой звуков позволяет совмещать ударные слоги с мелодическими вершинами, подражая мелодике речевой интонации.

Помимо этого, гамма действует на более масштабном структурном уровне. В порядке поступенного восхождения по звукам *fis-moll* выстраиваются ударные слоги многосложных слов целого предложения (в слове *a-u-xi-*

li-um ударный слог попадает на звук *a*, *me-um* — на звук *h* и т.д.), односложные слова повторяют последние звуки предшествующего слова. Созданная таким образом мелодическая линия удваивается в параллельном голосоведении несовершенными консонансами. При этом интервал между голосами меняется с каждым словом текста, например: *a-u-xi-li-um* — секста, *me-um* — децима, *Do-mi-ne* — терция (с партией альтов), *qui* — секста, *fe-cit* — децима и т.д. К параллельному движению прибавляется Т-голос. Краткие волнообразные мотивы, соответствующие отдельным словам текста, подчинены единому восходящему движению — музыкальной метафоре горного ландшафта, о котором идет речь в первом стихе псалма — «*Levabo oculos ad montes*» («Возвожу очи мои к горам»).

Нотный пример 20



Последовательности созвучий

Начиная с «*Which was the Son of...*» («Который был сыном...»), то есть с 2000 года, в хоровых произведениях Пярта, наряду с подобными дифференцированными мелодическими построениями, появляются и такие, которые не исходят из М-голоса, тем или иным образом умножаемого до масштабного многозвучного комплекса, а определяются той или иной последовательностью созвучий. Последовательности, получаемые в результате перемещения **одного** созвучия согласно **одному** простому принципу, можно встретить и в более ранних произведениях композитора, в «*Hymn to a great city*» (1984/2000) («Гимне великому городу») и в «*Семи антифонах к Магнификату*» (1988/1991). В первой части седьмого антифона «*O Immanuel*» («О Эммануэль») мажорные трезвучия образуют золотую секвенцию: движение охватывает весь квартово-квинтовый круг, кроме того,

два начальных аккорда повторяются (последовательность трезвучий такова: *A — D — G — C — F — B — Es — As — Des — Ges — H — E — A — D*). Присутствие всех 12 тонов хроматической гаммы представляет собой звуковой эквивалент всемогущества призываемого Эммануэля.

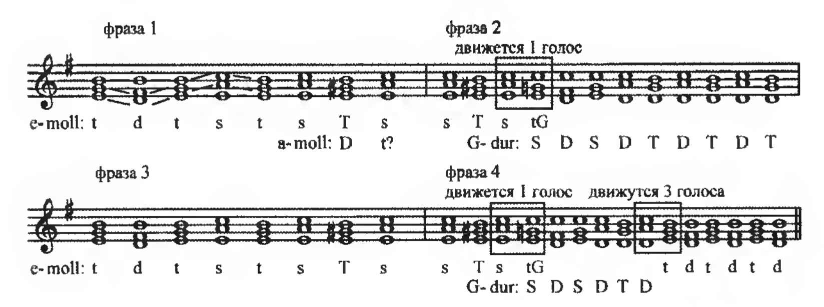
В «*Hymn to a great city*» нисходящая квартовая секвенция постепенно расширяется, с каждым шагом прибавляя к начальной паре мажорных трезвучий *(Cis — Gis)* по одному аккорду из квартово-квинтового круга (порядок трезвучий: *Cis — Gis / Fis — Cis — Gis / H — Fis — Cis — Gis / E — H — Fis — Cis — Gis / A — E — H — Fis — Cis — Gis*). Тональная неопределенность подобных последовательностей, выходящих за пределы звукоряда определенного лада, в «*Hymn to a great city*» преодолевается введением после каждых двух аккордов автентического каданса D_7 — *T* по тональности *Cis-dur*, а также применением доминантового органного пункта (на звуке *gis*). В антифоне «*O Immanuel*» тональную неопределенность компенсирует Т-голос, добавленный к квартово-квинтовой последовательности трезвучий (+1 к самому высокому тону аккорда).

Эти последовательности именно потому выходят за рамки определенной тональности, что строго придерживаются структуры мажорного трезвучия и избранного шага секвенции. Напротив, более ранние, построенные по иному принципу следования созвучий сочинения Пярта держатся узких тональных рамок: их характерная особенность заключается в том, что два основных элемента стиля tintinnabuli — трезвучие и поступенное движение — находятся здесь в ином фактурном соотношении друг с другом: трезвучие tintinnabuli разворачивается не в горизонтальной последовательности отдельных тонов, как это свойственно Т-голосу, а в их вертикальной одновременности, свойственной также и традиционному трезвучию. Посредством постепенной замены одного или двух тонов из одного трезвучия tintinnabuli развивается протяженная аккордовая последовательность.

В мотете «*Salve Regina*» движение на большом участке определяет последовательность трехзвучных аккордов. Созвучия, как правило, связываются друг с другом на основе
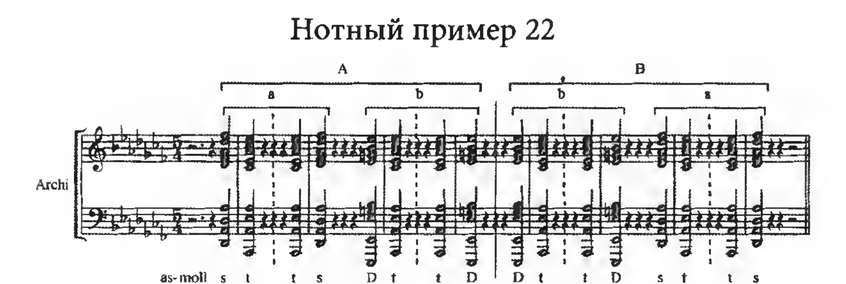
общего тона (или двух тонов). Сначала два нижних звука движутся на ступень вниз и обратно, а затем, словно симметрично, два верхних звука — на ступень вверх и обратно, что в совокупности образует каденцию по тональности *e-moll* с обратной последовательностью функций: минорная субдоминанта *(s)* — минорная доминанта *(d) (t d t s t s T s)*. Между тем, эта каденция завершается не одноименной мажорной тоникой (*T* вместо *t*), а минорной субдоминантой *(s)*. Таким образом, предшествующее ей трезвучие *E-dur (T)* воспринимается как типичная в минорной каденции мажорная доминанта к *a-moll* (*T=D*). Вторая фраза начинается как ракоход первой, однако до четвертого аккорда доходит только средний голос: вместе с достигнутым таким образом секстаккордом *C-dur* (в *e-moll* VI = противоположность тонике t) пространство каденции простирается до тональности *G-dur*, параллельной основной тональности *e-moll*. В конце фразы в верхних голосах курсирует та же самая пара терций, что и в первой фразе (*g* – *h* и *a* — *c*), однако в нижнем голосе здесь находится звук *d*, который возвращает эти терции в тональность *G-dur*. Благодаря перемещению всех трех звуков повторение двух фраз возвращается, наконец, к двум первым созвучиям и тем самым — назад к *e-moll* (нотный пример 21). Посредством намеченной и опровергнутой симметрии, чередования звуков *g* и *gis*, а также мышления в линеарных поступенных движениях басового голоса как несущего элемента гармонической структуры, кажущаяся такой простой последовательность созвучий контрастирует с привычной каденционной моделью, из элементов которой она состоит.

Нотный пример 21



Еще более простой и целиком определяемой симметрией является последовательность трех групп аккордов струнных в разделе *«Solitudine — stato d'animo»* из *«Lamentate»* для фортепиано и оркестра (нотный пример 22). Три основные ступени тональности *as-moll* (i – iv — V) упорядочиваются симметрично различными способами: сочетание *s* — *t* дополнено зеркально симметричным *t* — *s*, затем следует обращение квартового шага с оставшейся неизменной тоникой как зеркальной осью (*D* — *t* и *t* — *D*). Наконец, вторая половина (как ракоход первой) возвращается к исходному аккорду *des-moll*. В условиях тональной зеркальной симметрии простейшие функциональные последовательности появляются всякий раз с новой стороны и объединяются в восьмитактовый период квадратной структуры: второй такт объединяется с первым, образуя двухтактовую фразу (a), вторая фраза (b) объединяется с первой, образуя предложение из четырех тактов (A), которое затем уравновешивает второй четырехтакт (B).

Нотный пример 22



Введение хроматизмов

Звуковые последовательности такого рода обогащают стиль tintinnabuli, поскольку дополняют вышеописанные типы соединения М-голосов и Т-голосов, обнаруживая новые грани их взаимодействия. Принципиально иным инструментом расширения арсенала композиционно-технических средств стиля tintinnabuli, по мере его развития становящимся все более значимым, является введение хроматизмов. С одной стороны, оно представляет собой результат добавления уменьшенных септаккордов,

с другой стороны — становится следствием альтерации ступеней исторически сложившихся тональностей или модальных ладов (Tonleiter), которые прежде лежали в основе М-голосов.

И тот и другой тип хроматизации ослабляют силу притяжения тонального центра, в наибольшей степени действующую в условиях диатонической гаммы с принадлежащим ей трезвучием tintinnabuli как тоникой. В поле напряжения между центробежными силами уменьшенного септаккорда и хроматизированного М-голоса, с одной стороны, и центростремительными силами трезвучия tintinnabuli и органного пункта — с другой, перед строгими структурными связями еще более остро ставится задача объединить противоположные тенденции и придать им различный вес. В процессе развития формы сфера влияния тонального центра опять-таки ограничивается тем, что отдельные части формы не только по-разному структурируются, но и имеют различные тональные центры.

Хроматизация мелодического голоса

Дополнительные полутоновые шаги в М-голосе, возникающие благодаря альтерации отдельных ступеней лада (Tonleiter), характеризуют уже звуковой мир «*Fratres*» (1977). Трезвучие-tintinnabuli *a-moll* и квинтовый бурдон *a* — *e* соединяются в этом произведении с лежащей в основании М-голоса гаммой *d* — *e* — *f* — *g* — *a* — *b* — *cis* — *d*[59]. Взятая сама по себе, эта гамма представляет собой гармонический *d-moll* с двумя полутоновыми шагами и одной увеличенной секундой. Однако и трезвучие tintinnabuli, и бурдон утверждают в качестве тонального центра звук *a*. Таким образом, здесь возникают две возможности: понять все произведение как доминантовую подготовку тоники *d-moll*, которая так и не появится, либо истолковать только что упомянутую гамму как фригийскую от *a* с повышенной третьей ступенью *cis* (она известна также как фригийский мажор, испанский или еврейский лад

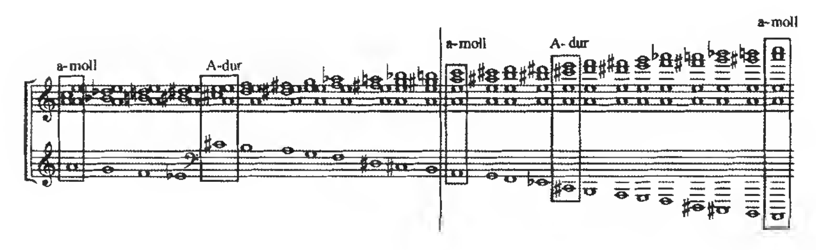
---

[59] Различные составы исполнителей, играющих это произведение, транспонируются по-разному.

(Tonleiter)); при этом *cis* чередуется с основным тоном *c* трезвучия-tintinnabuli, создавая тем самым гармонически неустойчивое положение (ладо-гармоническую неопределенность. — *Прим. ред.*)[60].

Как исключение хроматическая гамма встречается уже в написанной в 1984 году «*Wallfahrtslied*» («Песни пилигрима»), где ее тонально связывает tintinnabuli-трезвучие *e-moll*. В написанной почти двадцатью годами позже «*Пассакалии для скрипки и фортепиано*» (2003) хроматические восходящие терции в верхних голосах объединяются с басом, спускающимся по целым тонам вниз. Эти крайние голоса, которые, будучи взятыми сами по себе, не связываются ни с каким основным тоном, центрируют звучащие одновременно квинты $a^1 — e^2$, равно как и введенные аккорды *A-dur* и *a-moll*, складывающиеся в определенные моменты пересечения двух расходящихся линий (нотный пример 23). Таким образом, в этой пассакалии нет никаких жанрово обусловленных повторов темы. Скорее, здесь возвращается одна и та же последовательность созвучий, которая в противоположно расходящихся гаммах растягивается на несколько октав; наконец, она появляется в ракоходе, завершая процесс формообразования: в строго структурированном строении произведения традиционная форма пассакалии снимается в той же мере, что и противоположность тональности и атональности.

Нотный пример 23



[60] В основе «*Псалма*» лежит та же квинта, транспонированная вниз; благодаря отсутствию органного пункта подчеркивается тональная амбивалентность *E-dur* (с фригийской пониженной второй ступенью *f*) и *a-moll*.

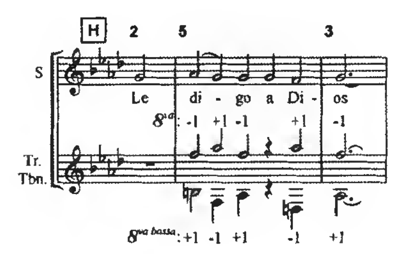
Наконец, нисходящая хроматическая гамма дала даже заголовок короткой пьесе для кларнета, которую Пярт написал в 2007 году: «*Scala cromatica*» («Хроматическая гамма»).

Уменьшенный септаккорд

Впервые Пярт использовал уменьшенный септаккорд очень рано — в описанном выше заключительном разделе первой части «*Tabula rasa*» (1977), где тот представлял собой антипод трезвучия tintinnabuli. Далее он появился вновь лишь в обрамляющих инструментальных разделах «*Wallfahrtslied*» — в хроматическом движении крайних голосов. Наконец, в разных модификациях — в произведениях, следующих за «*Como cierva sedienta*» (1998/2002).

Словно искаженный образ трезвучия с его стабильной чистой квинтой, уменьшенный септаккорд чередуется с трезвучием в «*Von Angesicht zu Angesicht*» («Лицом к лицу»), являясь музыкальным выражением звучащего в тексте противопоставления несовершенного, смутного познания «здесь и сейчас» и совершенного единения (Eins-Sein) с истиной во вневременном созерцании лицом к лицу. Сравнительно редко уменьшенный септаккорд заменяет трезвучие в качестве созвучия tintinnabuli. В четвертой части «*Como cierva sedienta*» (H) два T-голоса окружают звуками уменьшенного септаккорда *h — d — f — as* (8va: –1/+1 и 8va bassa: +1/-1) M-голос, центрированный на звуке g^1 (нотный пример 24): тональная дезориентация как выражение вопроса, отчаявшегося — Богу: «*Por que me has olvidado?*» («Почто ты оставил меня?»).

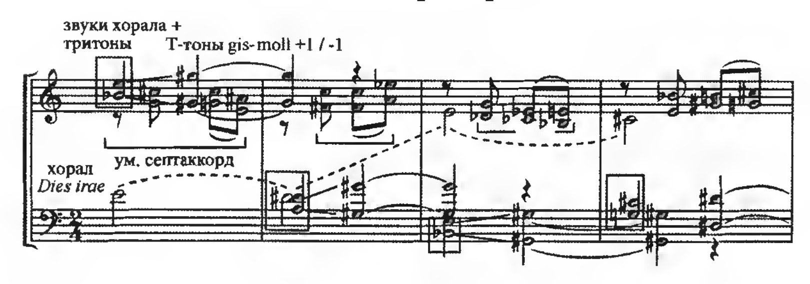
Нотный пример 24



Часто М-голоса ведутся параллельно уменьшенными септаккордами или звуки уменьшенного септаккорда смешиваются со звуками трезвучия tintinnabuli. Раздел «*Spietato*» из «*Lamentate*» (С) не только объединяет оба аккорда, но и основывается (впервые в стиле tintinnabuli) на цитате — мелодии григорианской секвенции *Dies irae.*

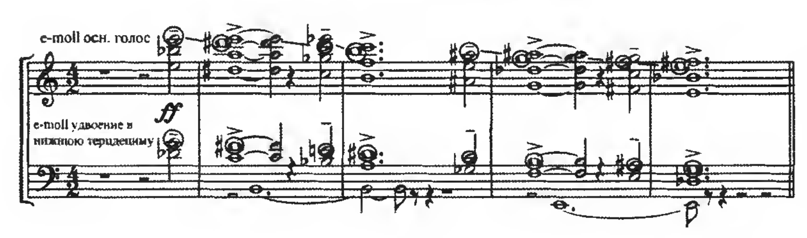
В сравнении с более ранними коллажными работами, роль цитат, впрочем, полностью меняется. Ранее цитата, контрастировавшая с атональным звуковым окружением, полностью выпадала из контекста, а потому легко распознавалась в качестве таковой. В данном же случае цитируемая секвенция, являясь основополагающим мелодическим голосом, не заданным текстом, а уже существующим — подобно *cantus prius factus* средневековой полифонии — полностью растворяется в стиле tintinnabuli (нотный пример 25). Звуки хорала (в *cis-moll* дорийском) поручены альту; медные духовые инструменты и солирующее фортепиано дополняют его в регулярно меняющихся регистрах до двузвучий с тритонами внизу и ведут к *gis-moll*'ным тонам-tintinnabuli (+1 и –1 к звукам тритона). Движение восьмыми высоких струнных дополняет уменьшенный септаккорд вторым тритоном и при этом вводит между двумя тритонами интервалы tintinnabuli трезвучия *gis-moll* (тт. 3 и 4). Это параллельное и последовательное соединение уменьшенных септаккордов и трезвучий-tintinnabuli создает резкий звуковой образ, определяемый постоянно присутствующим тритоном и тем самым соотносящийся не только с мелодическим движением, но и с содержанием секвенции (*Dies irae* = День гнева), повествующей об ужасах Страшного суда.

Нотный пример 25



Напряженное звучание в начале «*La Sindone*» также создается благодаря параллельному движению тритонами. Однако они только частично объединяются в уменьшенный септаккорд. Два голоса на расстоянии терцдецимы спускаются по звукам гаммы *e-moll* с повышенными IV и VII ступенями, к ним добавляется еще один голос, движущийся параллельно тритоном ниже. Эти созвучия становятся еще более резкими потому, что звуки верхнего голоса продолжают звучать в каждом следующем аккорде, исключением является каждый первый, каждый пятый, позже — каждый третий последующий тон (нотный пример 26). Задержанные звуки tintinnabuli-трезвучия *e-moll* у тромбона, литавр и контрабаса усиливают тяготение к основному тону *e*, который присутствовал изначально, но был слабо выражен. Его обретение в конце произведения подобно откровению: музыка в своеобразном прорыве выходит за собственные границы и тем самым возвращается к своим истокам.

Нотный пример 26



Иную функцию выполняет уменьшенный септаккорд в «*Cantique des degres*». В качестве созвучия, которое в равной мере может относиться к восьми тональностям, он объединяет тональные плоскости, изменяющиеся с каждым стихом псалма. Восемь тональностей, в которые можно разрешить уменьшенный септаккорд *d — f (= eis) — as (= gis) — ces (= h) (Es-dur, es-moll, Fis-dur, fis-moll, A-dur, a-moll, C-dur, c-moll)*, распределяются между восемью стихами псалма таким образом, что основной тон постоянно чередующихся одноименных тональностей сначала поднимается по малым терциям вверх, а затем опускается вниз; круг тональностей замыкается инструментальным эпилогом в первоначальной тональности *Es-dur*, сменяющей одноименный минор последнего стиха псалма.
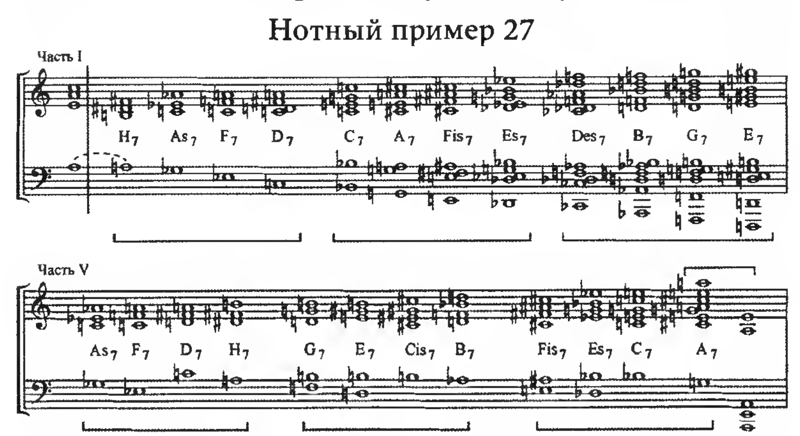
Стих 1	Стих 2	Стих 3	Стих 4	Стих 5
Es-dur	fis-moll	A-dur	c-moll	C-dur
Стих 6	Стих 7	Стих 8	Эпилог	
a-moll	Fis-dur	es-moll	Es-dur	

В «*In principio*» для хора и оркестра, написанном на первые 14 стихов Евангелия от Иоанна, уменьшенный септаккорд сначала действует на заднем плане: в первой части он регулирует последовательность двенадцати малых мажорных секундаккордов, которые в качестве инструментальных реплик, следующих одна за другой на всех двенадцати ступенях хроматической тональности, противостоят упорствующей силе постоянно повторяющегося трезвучия *a-moll* у хора. Расположенные в басу септимы этих аккордов образуют три хроматически смещенных уменьшенных септаккорда и тем самым — в сумме — дают все двенадцать тонов (нотный пример 27). В противоположность басу, верхний голос поднимается вверх, образуя воронкообразное фактурное расширение.

В тексте идет речь об изначально покоящемся в себе «бытии» («*In principio erat verbum*», «*В начале было Слово*»), из которого произошло «становление». В музыке, как можно заключить, этому всеобъемлещему «становлению» соответствует постоянно расширяющаяся, охватывающая все двенадцать хроматических ступеней звуковая последовательность; оставшееся неизменным ля минорное трезвучие как бы представляет «бытие». При этом последовательность созвучий как инструментальное «становление», хотя и противостоит изначальному «бытию» одного-единственного аккорда *a-moll*, однако вместе с тем двояким образом объединяется с ним: басовый тон первого септаккорда захватывает основной тон аккорда *a-moll*, в то время как последний является доминантсептаккордом к тональности *a-moll* на звуке *e*. Между тем, за ним следует не какой-либо другой аккорд тональности *a-moll*, а генеральная пауза, которую можно понять как избежание возможной в конце части заключительной каденции в данной тональности *(E-dur / a-moll = D / t)*. Динамический процесс,

приводящий в действие изначальное бытие, не возвращается здесь к исходному трезвучию *a-moll* и не может вернуться к нему, поскольку последнее воплощает бытие, покоящееся в себе, предшествуя всякому становлению.

Нотный пример 27



Последняя часть (V) возвращается к гармонической констелляции первой, но теперь двенадцать септаккордов поручаются хору, который поет о «становлении» («*Et verbum caro factum est*» — «И слово стало плотью»), и перегруппировываются таким образом, что аккорды, вновь транспонируемые по образцу трех хроматически родственных септаккордов, завершаются на звуке *a*. Когда в конце в инструментальных репетициях трезвучия *a-moll* ослабляется терция *c*, одновременно звучащие и соперничающие друг с другом квинта *a* — *e* и последний аккорд последовательности созвучий переходят друг в друга. Следуя намеченному в описании первой части подходу к интерпретации, можно сказать, что «бытие» и «становление», музыкальными символами которых выступают квинта *a* — *e* и септаккорд на *a*, вновь образуют единство. Время, артикулируемое в динамической и необратимой прогрессии аккордов, сливается с лишенным развития и времени «так-бытием» трезвучия *a-moll*: конец (музыкальных) времен достигнут.

Кода

На протяжении тридцати лет своего существования композиционные средства стиля tintinnabuli развивались



Дома в Берлине, 2001. Фото: Нора Пярт

Арво Пярт



2. Родители: Линда-Аннет и Август Пярты, 1930.
Фото: частная коллекция

3. Бабушка и дедушка по материнской линии.
Фото: частная коллекция

4. Ударник в школьном оркестре. 1940-е гг. Фото: частная коллекция

Арво Пярт

5. 1954. Фото: частная коллекция

6. Во время службы в армии в военном оркестре (за фортепиано), 1956. Фото: частная коллекция





7. Ян Коха, Луиджи Ноно и их переводчик, весна 1963.
Фото: частная коллекция

8. С Хейно Эллером, 1960.
Фото: частная коллекция



9. С Альфредом Шлее, 1978.
Фото: частная коллекция

10. Арво и Нора Пярт на Каринтишском летнем фестивале 1978.
Фото: частная коллекция





11. С Манфредом Фхейром.
Фото: частная коллекция

12. С Олегом Каганом, 1978.
Фото: частная коллекция



13. Tabula Rasa, 1977.
Фото: частная коллекция

14. Стамбул, 2010.
Фото: Али Боровали



15. С Альфредом Шлее и Альфредом Шнитке, Таллин 1978.
Фото: частная коллекция

16. Саулиус Сондецкис в концертном зале "Эстония", 1978.
Фото: частная коллекция



17. Даремский университет, присуждение звания почетного доктора, 2002. Фото: частная коллекция

18. С Валентином Сильвестровым и Александром Кнайфелем в Берлине у Арво Пярта, ок. 2002 Фото: частная коллекция



19. С детьми Ариной, Триину, Иммануэлем и Михаэлем, 1992.
Фото: Нора Пярт



20. Хелле и Андрес Мустонен, Арво и Нора Пярт, 1977..
Фото: Калью Суур





21. С Гидоном Кремером в 1980 году в Австрии на фестивале.
Фото: частная коллекции

22. С Альфредом Шнитке, 1980.
Фото: частная коллекции



23. Еза-Пекка Салонен,Хелен Грюмо, Арво Пярт.
Запись на пластинку “Credo”, Стокхолм.
Фото: частная коллекции

24. Энцо Рестаньо, Йорди Савалл и Арво Пярт,. Презентация итальянского издания, Турция 2004. Фото: Нора Пярт



25. Беседы с Энцо Рестаньо, Арво Пярт, Норой Пярт и Никола Давико. Кастел Тесино, 13. 07. 2003. Фото: частная коллекция

26. Арво и Нора Пярт, Константин Сигов. Киев, редакция "Дух и Литера", 2011. Фото: Лидия Лозовая





27. Арво Пярт. Киев, Собор св.Софии, 2011.
Фото: Константин Сигов

28. Арво Пярт, Чарльз Маргрейв Тейлор и Валентин Сильвестров.
Киев, 2013. Фото: Алла Вайсбанд



29. В храме святителя Амвросия Медиоланского в Милане с архимандритом Амвросием (Макаром) и Константином Сиговым, 11 сентября 2011.   Фото: Ирина Пастернак



и изменялись — как в плане отбора материала (например, включался новый материал — хроматика, уменьшенные септаккорды), так и в плане способов его организации (например, дифференцировались правила взаимодействия музыки и вербального текста). Поскольку все эти аспекты представляют собой дальнейшее развитие основополагающего принципа присоединения, их следовало бы обсудить в главе II. Решение посвятить данным явлениям отдельную главу определило то обстоятельство, что в литературе им до сих пор не уделялось достаточного внимания.

Важно подчеркнуть, что развитие стиля tintinnabuli никоим образом не изменило его основополагающей эстетики, не говоря уже о его фундаментальной духовной идее. Более сложным стал процесс приведения к единому знаменателю средств, со временем становящихся все более многообразными. Можно сказать, что круг используемых композитором средств, равно как и методов обращения с ними, стал шире, но в то же время неизменным остается его стремление управлять всем этим как бы из единого центра, объединяя тем самым даже противоположные друг другу точки на периферии этого круга. Круг представляется подходящей метафорой стиля tintinnabuli еще и потому, что его чарующее совершенство основывается на простоте внешнего облика. Хотя столь непосредственно воспринимаемые чувствами простота и завершенность круга легко конструируются геометрическим путем, при его вычислении мы сталкиваемся с бесконечно длинным и при этом непериодическим, иррациональным и трансцендентным числом π. Таким образом, круг может выступать и символом того, что именно эти столь четко определимые конструктивные механизмы стиля tintinnabuli, этот процесс рационального планирования способны стать основной эстетического опыта, находящиеся по ту сторону постижимого разумом: простая математика стиля tintinnabuli объединяет сферы, лежащие как в пределах, так и за пределами рационального.

Перевод с нем.: Алла Вайсбанд
Под редакцией Светланы Гоменюк и Норы Пярт

Саале Кареда

~

НАЗАД К ИСТОКУ

Саале Кареда родилась в 1968 году в Таллине. Музыковед, независимая журналистка и переводчица. С 2005 г. работает референтом по культуре в посольстве Эстонии в Вене. С 1993-го по 1999-й была музыкальным редактором журнала «Teater. Muusika. Kino». В 1998-м с отличием окончила Музыкальную академию Эстонии в Таллине, 1999–2000 гг. — стипендиат DAAD в Берлине, 2000–2001 гг. — стипендиат премии Гердера в Вене, 2001–2007 гг. — работа в издательстве Universal Edition. В настоящее время учится в аспирантуре Венского университета (проф. Гернот Грубер), готовясь к защите докторской диссертации на тему «Алгоритмическая и языковая обусловленность структуры стиля «tintinnabuli» Арво Пярта». Член Эстонского музыковедческого объединения и Союза композиторов Эстонии.

Невозможное нужно изучать до тех пор, пока оно не станет чем-то совсем простым. Чудо — это вопрос тренировки.

«Всякое глубокое объяснение эмпирического факта есть не что иное, как констатация чуда. Филолог занимается чудом языка, ботаник — чудом жизни растений, историк — чудом хода вещей. Все это — секреты, поддающиеся дешифровке. Даже физик, если он и вправду гениален, постоянно сталкивается с чудом»[1].

Одно из чудес под названием «стиль-tintinnabuli» в результате напряженных поисков было подарено миру в 1976 году эстонским композитором Арво Пяртом (род. в 1935 году). С тех пор он создал многочисленные tintinnabuli-композиции. Феномен tintinnabuli (Пярт произвел это стилевое обозначение от латинского tintinnabulum — «колокольчик») с трудом поддается анализу и классификации с помощью существующего музыковедческого инструментария. Попытки навесить на стиль tintinnabuli ярлыки «минималистической музыки», «новой простоты», «сакрального минимализма» не заставили себя ждать, но вряд ли помогли вписать это явление в существующий музыкальный ландшафт.

Человек Нового времени — в особенности начиная с века Просвещения — все больше терял вертикальное измерение в мышлении и чувствовании. С особой силой тоска по утраченной духовности к моменту создания стиля tintinnabuli ощущалась по ту сторону «железного занавеса». Благодаря музыке Пярта многие люди, как в Советском Союзе, так и во всем мире, вновь обрели эту утраченную вертикаль. Если в советской Эстонии Пярт испытывал трудности из-за своего христианского вероисповедания, то после эмиграции на Запад в его адрес посыпались упреки иного рода: в занятии мистицизмом, создании образа святого и т.д. Среднестатистический жур-

нализм был не в силах постичь глубокие религиозные идеи Пярта — здесь мы сталкиваемся с типичным явлением фельетонистской эпохи (в смысле «Игры в бисер» Гессе). Поскольку в его музыке многое звучит провокативно просто, стиль tintinnabuli часто смешивают с вышеупомянутыми направлениями (минималистическая музыка и т.д.). Но чуткие слушатели интуитивно ощущают, что музыка Пярта, с ее очень скромными средствами, исполненными удивительной духовной сосредоточенности, открывает утраченную духовную вертикаль, что за ее кажущейся простотой обнаруживается более высокий порядок. Как ни парадоксально, но сегодня, когда Пярт принадлежит к числу наиболее исполняемых современных композиторов в мире и его музыку любит огромное количество слушателей, некоторым музыковедам и критикам признание его произведений дается с большим трудом. На то, что так называемые «обычные слушатели» являются более открытыми, чем профессиональные музыканты, указывал еще Борис Асафьев[2]: «Музыкант-специалист и рядовой слушатель отличаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых, строго систематизированных *звукосоотношений*. [...] Степень предубеждения к новому, однако, тем самым не уменьшается у специалистов в сравнении с только любителями музыки. Нередко она даже повышается у них из-за неспособности проникнуть в чуждый и непривычный склад мышления — настолько властно в их сознании оседают и делают его инертным прочно усвоенные в музыкально-профессиональной практике привычные нормы и формулы звукосочетаний и перестановок»[3]. Серьезнейшие трансформации в творчестве Пярта — его эволюция от одного из наиболее радикальных представителей советского авангарда (он написал первые в Эстонии додекафонные произведения) через композиции в коллажной технике и восьмилетний творческий кризис к методу tintinnabuli — являются существенной частью смены парадигм в современной музыке, которая продемонстрировала ошибочность прогнозов Теодора Адорно. Стиль tintinnabuli Пярта убедительно доказыва-

ет, что возвращение к исконным тональным элементарным частицам совершенно легитимно при условии, что композитор по-новому структурирует тональные атомы. С одной стороны, формообразование в стиле tintinnabuli опирается на принцип серии, а с другой стороны, сама серия интонационно восходит к естественному благозвучию строгой диатоники. Именно поэтому музыка tintinnabuli находит широкое признание у слушателей, «так как слух человека воспринимает только те звуковые явления, восприятие которых было заложено в него природой»[4]. Согласно пифагорейскому учению о гармонии, законы природы, психофизического устройства человека и музыки идентичны. Иначе говоря, мировая гармония с ее акустически-музыкальными гармоническими законами может быть воспринята человеком посредством слуха. К этому праисточнику Пярт возвращается в своем tintinnabuli-стиле[5].

Арво Пярт старается избегать любых мистических высказываний о процессе создания своих произведений, и в тех редких случаях, когда он говорит о своей музыке, он концентрируется на рациональных составляющих. При этом он исходит, однако, из некоего холистического мировоззрения, за которое его многие критикуют, поскольку целостно мыслящие ученые, философы и художники по-прежнему составляют не слишком уважаемое меньшинство. Однажды Бертран Рассел в шутку разделил философов на тех, кто верит, что мир является миской желе, и тех, для кого мир — это ведро, наполненное шарами. Иначе говоря, на тех, кто верит, что существует только один целостный факт и что всё является только его частью, и на тех, кто, подобно Витгенштейну, рассматривает мир как комплекс логически независимых фактов. При помощи понятий Уильяма Джеймса эту дихотомию можно свести к противоречию «единого» и «многого». Пярт определенно принадлежит к числу тех, кто неустанно находится в поисках «единого», разделяя убеждение в том, что в основе мира лежит единая субстанция. «Многое и разнообразное только запутывают меня, я должен искать единое, — говорит Пярт. — Что есть это единое, как найти

к нему подход? Существует много обликов совершенства: все ненужное упраздняется. Чем-то подобным является стиль tintinnabuli»[6].

Поиском истинного, вневременного, «единого», составляющего основу всего сущего, Арво Пярт начал заниматься уже в произведениях первого периода творчества. Его воззрения на искусство сложились в основных чертах уже ко времени создания «*Credo*» (1968), — сочинения, приведшего композитора к осознанию границ собственного творческого метода. Об этом свидетельствует следующая цитата из интервью, данного им эстонскому радио в начале 1968 года:

«Говорят, что многие произведения искусства предыдущих эпох кажутся более современными, чем те, что написаны сегодня. Эта комбинация «искусство» и «современное» сама по себе является абсурдной, и все же, как следует ее понимать? Во всяком случае, не в том смысле, что гениальный художник обладает пророческим взглядом, проникающим сквозь многие столетия. Я думаю, что так называемая «актуальность» музыки Баха не ослабеет и в следующие 200 лет, так как, рассмотренная с абсолютной точки зрения, она содержит в себе более высокое качество [...]. Тайна этой «актуальности» скрыта не в том, насколько полно автор воспринял свою современность, а в том, насколько полно он воспринял все бытие, с его радостями, горестями и тайнами. Это подобно тому, как если бы нам нужно было представить число (например, «единицу») в виде чрезвычайно сложной дроби с многочисленными частными решениями. Путь к решению — это скучный и напряженный процесс, и все же целостная истина состоит в сокращении. Если мы исходим из того, что одно и то же решение («единица») связывает все разнообразные дроби (эпохи, судьбы), то эта «единица» представляет собой нечто большее, чем решение одной единственной дроби. Она есть правильное решение для всех действий с дробями (эпох, человеческих судеб), и она существовала всегда. Таким образом, границы одной дроби являются для нее слишком узкими, так что она идет через века... Это означает, что чем больше и яснее сознание

этого конечного решения («единицы»), тем «современнее» произведение искусства. Искусство должно заниматься непреходящим, а не только актуальным»[7].

Точно так же, как в творчестве Антона Веберна, в стиле tintinnabuli Пярта тесно связаны рациональное и духовное. Они составляют две стороны медали в этом стиле, причем к духовному композитор проявляет бóльшее почтение. В этом смысле можно говорить о сходстве творческого процесса Веберна и Пярта: оба обращаются к духовному «Х» через математические алгоритмы и передают иррациональное содержание с помощью рациональной композиторской техники. Обоих можно было бы назвать «рационалистическими мистиками», поскольку дело жизни каждого состоит в том, чтобы глубоко проникнуть в музыкальные элементы и исследовать их в связи с другими элементами, в единственно возможном для них контексте. Цитата из доклада, который Веберн прочел в 1932 году, интересна также в контексте музыки Пярта:

«Будущему времени предстоит обнаружить более плотные закономерности, которые уже содержатся в этих произведениях. — Если приближаешься к этому правильному пониманию искусства, то уже не имеет значения различие между наукой и творчеством по вдохновению. Чем дальше вглубь ты проникаешь, тем более сходным все становится, и, в конце концов, создается впечатление, что перед тобой не человеческое творение, а творение самой природы»[8].

«Клетки» tintinnabuli — это вид музыкальной ткани, из которой Пярт посредством изобретенных (или обретенных?) им алгоритмов создает самые разные организмы. Процесс создания каждого произведения по большей части сводится к изобретению нового алгоритма. Быть может, различные алгоритмы являются разными сторонами одного «пракристалла», одного «праалгоритма»? Быть может, в tintinnabuli-сочинениях мы можем найти определенные «праструктуры» — основные структуры, лежащие в основе нашего земного бытия?

Сегодня мы еще не можем доказать, что за видимыми структурами tintinnabuli находится мир более существенных и важных скрытых структур. Однако каждый ищущий

находится в поиске кода, скрытого за чудесами жизни… Говоря словами Николая Кузанского: «Высшее знание нельзя рассматривать как недостижимое, как будто нам закрыт доступ к нему, мы не можем также полагать, будто мы его когда-нибудь достигнем, напротив, следует думать так, что мы к нему постоянно приближаемся, в то время как оно в его абсолютности постоянно пребывает недоступным»[9].

Верная интерпретация музыки tintinnabuli позволяет обнаружить определенные интенсивные «энергетические поля» или, используя обозначение Андреаса Пер Келера, «сияние в тишине». Этот феномен, пожалуй, представляет собой самое существенное качество этой музыки. Сегодня мы еще не можем со всей достоверностью доказать наличие этого энергетического измерения, хотя работа в этом направлении уже ведется[10]. Материально ориентированному мейнстриму науки не хватает хирургических инструментов для того, чтобы вскрыть неосязаемое, невидимое, неопределимое. Потому намного проще избегать, деконструировать, замалчивать это измерение. И все же этот загадочный, едва воспринимаемый метафизический аспект бытия с его неразрушимой силой существует и взывает к тем, кто уже готов внимать ему.

Творчество Пярта представляет собой бесстрашный и честный путь поиска души, которая на протяжении длительного времени была изгнана из современного мира. В потаенных глубинах своей сущности Арво Пярт находит то место, где он возвращается к истоку.

Перевод с нем.: Юлия Барашева, Алла Вайсбанд

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg, München, Beck 1969, S. 238.

[2] Борис Асафьев (1884–1949) принадлежит к числу самых выдающихся русскоязычных музыковедов.

[3] Цитата приводится по русскому изданию: Борис Асафьев (Игорь Глебов), Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. — С. 33.

[4] Rudolf Haase, Über das disponierte Gehör, in: Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie 4, Wien 1977, S. 49 f.

[5] Причиной кризиса музыки 20 века является невежественное отношение к принципам гармонии. При помощи различных экспериментов предпринимались попытки по-возможности освободиться от истока — то есть от универсальных принципов гармонии, которые лежат в основе всего существующего. Этот процесс, разумеется, был связан с модернистским образом человека.

[6] Цит. по: Wolfgang Sandner, Буклет к CD *Tabula rasa* ECM New series ECM 1275 CD 817764-2, München 1984, o. S.

[7] „Dem Urknall entgegen": Einblick in den Tintinnabuli-Stil von Arvo Pärt, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch Jg. 84 (2000), S. 61. Оригинальная цитата на эстонском: Merike Vaitmaa, Tintinnabuli — eluhoiak, stiil ja tehnika, in: Teater. Muusika. Kino, 1988, Nr. 7, S. 38.

[8] Anton Webern, Der Weg zur neuen Musik, hrsg. von W. Reich, Wien, Universal Edition 1960, S. 60.

[9] Nikolaus von Kues, De visione Dei, 1453. Zit. nach Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokrati- kern bis zu den Neuen Philosophen, hrsg. von B. Lutz. Stuttgart, J. B. Metzler, ungekürzte Sonderausgabe, 1995, S. 633.

[10] Возможный ключ к пониманию этих полей предлагает дело жизни биохимика Руперта Шельдраке — его теория морфогенетических полей и морфического резонанса, которая приобретает все большее значение и признание в интердисциплинарной среде (см., например, B. Rupert Sheldrake, Das schöpferische Universum. Die Theorie des morphogenetischen Feldes, Berlin, Ullstein Taschenbuch Verlag 2008). Физикам эти поля известны под названием «электрослабые поля» (см., например, B. Giuliana Conforto, Das Organische Universum, Potsdam, Mosquito Verlag 2006).

Елена Токун

~

TINTINNABULI — ИСТОЧНИК НОВИЗНЫ

ТЕХНИКА И СТИЛЬ АРВО ПЯРТА

Елена Токун родилась в 1978 году в Северодонецке. В 2003 году окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского и в 2007 году аспирантуру при консерватории по классу профессора Е. В. Назайкинского. В 2010 году в Московской консерватории защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль» (научный руководитель — Е. В. Назайкинский). В настоящее время — редактор online-издания «Журнал Общества теории музыки», научный сотрудник, документовед Координационно-аналитического отдела Московской консерватории. Имеет публикации о стиле и технике tintinnabuli Арво Пярта.

Вектор развития формы в музыке XX столетия указывает на неуклонную *алгоритмизацию* творческого и собственно звукового процесса — высшим выражением этой тенденции *числового программирования формы* являлись до недавнего времени различные авторские двенадцатитоновые техники. Правда, в современной теоретической литературе речь обычно идет о *структурализме* в музыкальном творчестве. Понятие же алгоритма относят к области собственно компьютерной музыки.

Изучая музыку Арво Пярта, мы приходим к удивительному *открытию*: в новой технике tintinnabuli композитор изобрел такие «механизмы» работы с диатоникой (это может быть и полиладовая система), которые по сути своей функционируют подобно сериальной технике в двенадцатитоновости. Вместе с тем техника tintinnabuli не связана с сериализацией параметров звука, ее сущность заключается в алгоритмизации формы на основе формульного мышления, а это качественно иной вид творчества по сравнению с техникой серии.

В отличие от формульной техники Штокхаузена, которая, по сути, остается сериальной, формы в музыке Пярта создаются на принципиально иной числовой основе — в системе *диатоники* или *полиладовости* (последняя соединяет в себе гемиолику и диатонику или, что очень редко, хроматику и диатонику), и, таким образом, воплощают новое понимание простоты, утверждают новую *стилевую парадигму* в современном творчестве — *слышимой простоты* и *структурной сложности*.

В технике Пярта можно считать *равноправными* методы работы с интонацией как с числовой прогрессией и с прозаическим текстом как числовой структурой (то есть текст «диктует» числовые ряды). Каждый из этих принципов находит выражение и в вокальной, и в инструментальной музыке композитора. В отличие от прогрессии текст позволяет «вычитать» из него более разнообразные и многоуровневые числовые ряды, которые проецируются

в сферу контрапункта, гармонии (высотной структуры), логики формы в целом. В этом во многом и заключается *источник новизны* техники tintinnabuli Пярта.

В новейшей теоретической литературе, связанной с изучением музыки Арво Пярта, область применения термина «tintinnabuli» достаточно широка, поэтому считаем необходимым уточнить и обобщить все его возможные значения. В самом широком понимании tintinnabuli — это прежде всего философия творчества Пярта, неразрывно связанная с философской и богословской традицией православия. Духовные основы творчества композитора формируют все уровни его музыкальной системы tintinnabuli, названной самим автором «бегством в добровольную нищету»[1].

Термином tintinnabuli можно определить стиль в творчестве Пярта начиная с произведений 1976 года. Стилевая парадигма его музыкальных сочинений укоренена в концепции духовного самоограничения и звукового аскетизма, глубокой объективности духа музыки и ее материи, которая складывается на основе строгих алгоритмов.

Наиболее специфична трактовка tintinnabuli как персональной авторской техники Пярта. В широком смысле техника tintinnabuli выступает как *система композиции*, направленная на *глобальную редукцию* музыкальных средств и их строжайшую организацию. Tintinnabuli является уникальным *алгоритмическим методом композиции*. Простая и прозрачная в слуховом ощущении музыка tintinnabuli обладает *сильным ядром*: в ее основе — *число* (автономный числовой ряд или текст со всеми его параметрами как источник числовых рядов), определяющее *объективность* строения музыкальной ткани до мельчайших деталей.

В более узком практическом значении tintinnabuli — это *звуковысотная техника*, связанная с комплексом строгих правил контрапункта. В таком понимании термином tintinnabuli обозначается *соединение по особым правилам двух голосов — мелодического* (рационально построенного, чаще всего гаммообразного) *и tintinnabuli-голоса* (состоящего из трех тонов центрального трезвучия) *как двух компонентов фактуры*. Это наименование голосов применяет сам композитор (или в сокращении — М-голос и Т-голос).

Наконец, самое узкое и первоначальное значение tintinnabuli — голос, построенный на трех тонах центрального трезвучия произведения.

По словам Арво Пярта, «эти две линии (М-голос и Т-голос) создают впечатление одной единственной. Речь идет не о гармонии, но и не о полифонии. Это своего рода „диада", являющаяся в то же время единством»[2]. *Двуединство* мелодического и tintinnabuli-голосов, о котором говорит композитор, — это основополагающее понятие для tintinnabuli, из него вырастает вся композиционная система. В самом простейшем двузвучии М- и Т-голосов — своеобразном музыкальном «атоме» — сосредоточено *открытие техники tintinnabuli*, уникальное авторское изобретение.

Здесь важны два аспекта. С одной стороны, подобно архаическому контрапункту, в tintinnabuli-двухголосии горизонталь и вертикаль фактуры слиты в неразрывном единстве, что позволяет говорить о «*конвергенции* (схождении свойств) горизонтали и вертикали»[3], специфическом свойстве модальной гармонии. Т-голос не является самостоятельной линией, так как последование его тонов находится в теснейшей зависимости от тонов мелодии. Т-голос — по сути, *интервальное утолщение одноголосной мелодической линии*, что напоминает интервальное «подстраивание» тонов vox organalis к напеву vox principalis. Недаром такая особенность фактуры tintinnabuli послужила для Пярта поводом вывести своеобразную математическую формулу единства М- и Т-голосов: 1+1=1 (!) [4]. Это означает, что классическая tintinnabuli-фактура, складывающаяся из нескольких пар М- и Т-голосов, является, подобно древнему органуму, *потенциально монодической*. Для tintinnabuli-двухголосия, на наш взгляд, наиболее адекватен термин «сонорно окрашенный унисон».

С другой стороны, по своей структуре tintinnabuli-двухголосие — не столько комплементарное соединение, сколько *контрастирование* двух компонентов фактуры произведения — М- и Т-голосов.

Действительно, в слуховом восприятии tintinnabuli-двухголосия факторы единства (регистрового, тембрового,

ритмического), одновременности звучания нередко доминируют, не позволяя тем самым оценивать эти голоса как контрастные. Однако контраст в этом соединении имеет глубокое сущностное значение. Вот как определяет композитор соотношение Т- и М-голосов: это «две силы, одновременно действующие друг против друга. Первая — трезвучный голос — своего рода твердое плато, определенная сила или утверждение. Другой голос, тесно с ним связанный, образует противовес. <...> Столкновение двух полюсов напряжения является ядром моей техники tintinnabuli»[5].

Диада мелодического и tintinnabuli-тонов — строго организованная взаимосвязь тонов, регулируемая *числом* — заключает в себе *единовременный контраст статики и динамики*, а это одна из универсальных закономерностей развития фактуры. Внутреннее напряжение, пронизывающее каждую мельчайшую живую клеточку tintinnabuli-музыки — двузвучие М- и Т-голосов, служит тем импульсом или, скорее, *внутренним генератором*, который вызывает дальнейшее непрерывное развертывание музыкальной ткани.

Tintinnabuli-музыка свободна от рамок классической тонально-функциональной гармонии, и вместе с тем, в ней, по словам композитора, «функциональна мелодическая линия». Мелодический тон обладает энергией тяготения к устою, будучи подчиненным формулам с поступенным движением, tintinnabuli-тон, напротив, нейтрализует функциональность мелодического тона, создает своего рода полюс «остановки». Об этом в частной беседе с автором работы говорит и сам композитор, предлагая своеобразную метафору соединения голосов: «если предположить, что мелодическая линия подчиняется „гравитации“, то tintinnabuli-голос обладает в некотором смысле „невесомостью“»[6]. Такое соединение противоположностей рождает *новый язык*, *новую логику развития материала*, что побуждает нас к изучению этих новых закономерностей. Они проявляются, например, в специфике анализа Т-голоса, рассмотрение которого отдельно, без связи с М-голосом, не приводит ни к каким результатам.

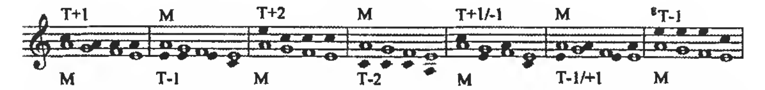
Скрытое напряжение tintinnabuli-фактуры можно трактовать не только в техническом, но и метафизическом ключе. М- и Т-голоса — это антиномии, которые, по словам композитора, неразрывно связаны между собой, как «грех и покаяние», «несовершенство и совершенство»: «М-голос всегда определяет субъективный мир, его изменчивость, в то время как Т-голос — это объективная область, область „прощения" и „примирения". Может казаться, что М-голос блуждает, но он всегда очень прочно сдерживается Т-голосом. Это можно сравнить с вечным дуализмом тела и духа, земли и неба; но два голоса в действительности один, это двуединая сущность»[7].

В музыке Пярта число — источник всех звуковых структур, и это объективное основание для поиска нового подхода к изучению его музыки. На первый взгляд, стиль tintinnabuli мы узнаем через комплекс таких простых средств, как диатоника, сочетание поступенных и трезвучных линий. Однако это лишь *верхний* слой *музыкального материала*. Собственно стилевые «механизмы» музыки tintinnabuli проявляются в *новом слышании* этих традиционных средств и сосредоточены в ее «ядре» — числах, числовых формулах, которые определяют строгую дисциплину строения музыкальной ткани.

Для составления числовых формул, алгоритмов формы tintinnabuli предлагаем использовать с учетом некоторых дополнений систему условных обозначений элементов техники Пярта, сложившуюся в работах австрийского теоретика Л. Браунайса[8].

Будем исходить из простой схемы, где М-голос — нисходящий тетрахорд в а-эолийском ладу, Т-голос — последование тонов *a-moll*-ного трезвучия. Запишем белыми нотами М-голос, черными — Т-голос (см. схему 1).

Схема 1
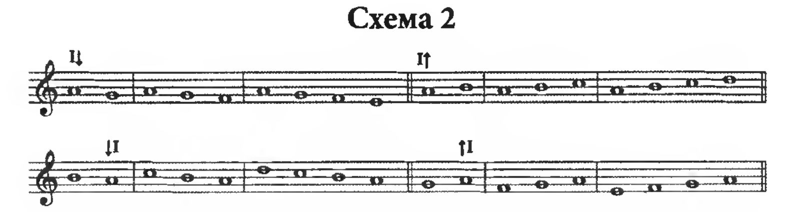


Логика соединения голосов прозрачна: возможен выбор *верхних* или *нижних* тонов трезвучия по отношению

к мелодии, или тонов в *«чередующейся» манере.* При этом выбирается или *ближайший* тон трезвучия, или *следующий* тон, расположенный *через один тон* трезвучия, или *самый дальний* в пределах одной октавы tintinnabuli-тон (*через два тона* трезвучия). Октавные соединения тонов, как правило, избегаются. Возможна транспозиция любого из перечисленных способов.

Для формул Т-голоса будем применять знаки + или — (означает верхнее или нижнее положение Т-голоса по отношению к М-голосу) и арабские цифры (1 — ближайший тон трезвучия по отношению к М-тону, 2 — выбор следующего тона, расположенного через один тон, и 3 — через два тона). Таковы формулы: T+1 или T–1 для верхних или нижних ближайших Т-тонов, в условно тесном расположении, T+2 или T–2 для тонов в условно широком расположении, T+3 или T–3 для выбора самого дальнего в пределах октавы Т-тона, T+1/–1 или T–1/+1 для чередующихся Т-тонов.

Различают четыре модуса, или *формулы* М-голосов в зависимости от расположения *модальных устоев* (схема 2). Функцию модального устоя может выполнять любой тон звукоряда произведения.

Схема 2



Поясним действие tintinnabuli-алгоритмов на примере. В партитуре *«Missa syllabica»* для четырех голосов или смешанного хора и органа (1977) воплощены наиболее устойчивые признаки *строгого стиля* tintinnabuli (основным критерием выступает строгое и последовательное применение изучаемой техники). Среди них: «модус» чистоты и отрешенности (диатоника), прозрачность и строгость контрапункта, простота формул М-голосов, в которых устои совпадают с тонами tintinnabuli.

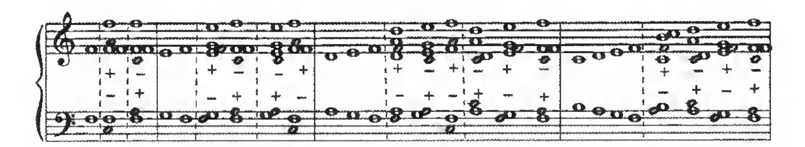
О раннем стиле tintinnabuli в «*Missa syllabica*» свидетельствует черно-белая «бесштилевая» нотация и, прежде всего, условно-тактовая система, когда слово соответствует такту. Эту систему композитор применяет в произведениях преимущественно с латинскими текстами. Музыкальная форма в таких сочинениях связана с квантитативной ритмикой, что отчасти объясняется вниманием композитора к фонетическому строю латинского языка, в котором долгота слогов смыслоразличительна, а также влиянием на стиль Пярта европейской средневековой музыки XI–XIII веков, для которой свойственна модусная ритмика. Так, в «*Missa syllabica*» наименьшая длительность соотносится с наибольшими как 1:2, 1:3 и 1:4. Замедлением ритма отмечены концовки строк (реже — начала). В восприятии ритмической формы цикла участвует синтаксис текста. Все границы построений — фраз, строк (каждый знак пунктуации) — обозначены двойной тактовой чертой в партитуре и выражены паузами разной степени глубины (люфтпаузой, паузами от двух до девяти четвертей). Отличительное свойство «*Missa syllabica*» — четкое распределение по тембрам M- и T-голосов: M-тоны вокальны, tintinnabuli — в партии органа.

Каждая часть этого цикла развита по определенному алгоритму. Рассмотрим алгоритм «*Sanctus*», четвертой части «*Missa syllabica*». На первый взгляд, вариантное развитие, как будто случайные вертикали. На самом деле, здесь нет никакой свободы. В каждом слове есть постоянное «число» — $M_1 \nearrow I\ (T_1 +1/-1)$, $M_2 \searrow I\ (T_2 -1/+1)$ — формула мелодических и tintinnabuli-голосов.

Оба M-голоса дублируются в верхнюю октаву (что следует из правила соединения M- и T-тонов), при этом мелодические модусы, заключительные по расположению устоя, связаны с расходящимся движением к устою *f*, который неизменно появляется на последнем слоге. T-голоса состоят из ближайших «чередующихся» тонов трезвучия, разнонаправленных по индексам (сначала присоединяются верхний и нижний тоны к соответствующим M-голосам, далее наоборот).

Все дальнейшие проведения этой формулы, или «ядра», запрограммированы текстом: формула растягивается или сокращается в зависимости от длины слов. В *схеме 3* показан алгоритм преобразования высотных структур данного «ядра» в зависимости от конструкций слов, состоящих из одного, двух, трех и четырех слогов.

Схема 3



Формулу в музыке tintinnabuli можно определить как *числовую программу*. В ней задается *алгоритм* развития и в то же время содержится все многообразие высотных структур произведения. Гармония tintinnabuli особая, имеет *полифоническую природу*, при этом каждая вертикаль в произведении «программируется» числовой формулой.

Tintinnabuli как система композиции — *новое единство контрапункта, гармонии и формы* на рубеже XX–XXI веков, в котором простота слышимых звуковых параметров, чистота и строгость звучания сочетаются с числовым программированием строения музыкальной материи. По словам композитора, «нельзя торопиться. Надо взвешивать каждый шаг от одной точки до другой на нотной бумаге. Надо, чтобы шаг был совершен только после того, как ты пропустил все возможные ноты через свое „чистилище“. Тогда звук, претерпевший до конца все испытания, будет истинным...»[9].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Pärt, A.* Tintinnabuli — Flucht in die freiwillige Armut // Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien / Hrsg. von H. Danuser, H. Gerlach, J. Köchel. Laaber: Laaber Verlag, 1990. S. 269.

[2] Цит. по: *Savall, J.* Arvo Pärt — Harmonie zu zwei Stimmen // Classica. 2000–2001. Dez. — Jan. (№ 28). S. 26.

[3] *Холопов, Ю. Н.* Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. С. 376. (Гармония. Практический курс: в 2 ч. / Ю. Н. Холопов; ч. 2).

[4] См.: *La Motte-Haber, H. de.* Klang und Linie als Einheit: Helga de la Motte-Haber im Gespräch mit *Arvo Pärt* // Controlling creative processes in music. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998. S. 233. (Schriften zur Musikpsychologie and Musikästhetik; № 12).

[5] Цит. по: Ibid. S. 235.

[6] Цит. по: *Токун, Е. А.* Tintinnabuli — техника Арво Пярта. Числовая структура tintinnabuli // Музыковедение. 2008. № 5. С. 3.

[7] Цит. по: *Hillier, P.* Arvo Pärt. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997. P. 96. (Oxford Studies of Composers).

[8] См.: *Brauneiss, L.* Grundsätzliches zum Tintinnabulistil Arvo Pärts // Musiktheorie. Laaber, 2001. № 16, H. 1. S. 41–57; *Idem*, Sissejuhatus tintinnabuli-stiilisse [Введение в стиль tintinnabuli] // Arvo Pärt peeglis. Vestlused, esseed ja artiklid / Koost. E. Restagno. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2005. Lk. 157–221; Idem, Pärts einfache kleine Regeln. Die Kompositionstechnik des Tintinnabuli-Stils in systematischer Darstellung // Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils / Hg. v. Hermann Conen. Köln: Verlag Dohr, 2006. S. 103–161 (См. с. 125–193 наст. изд. — Прим. ред.).

[9] *Нестьева, М.* Берлинские каникулы: (Из цикла «Пустите Дуньку в Европу») // Советская музыка. 1990. № 12. С. 121.

Для записей

Издательство

ДУХ І ЛІТЕРА

благодарит

компанию SPACECOM (Эстония)

за финансовую поддержку

этого издания



По вопросам заказа и приобретения просим обращаться:

г. Киев – 04070
издательство «ДУХ І ЛІТЕРА»
ул. Волошская, 8/5
корпус 5, ком. 210
тел.: (38-050) 425 60 20
(38-044) 425 60 20

E-mail: duh-i-litera@ukr.net – отдел сбыта
litera@ukma.kiev.ua – издательство
http://www.duh-i-litera.com

Друк та палітурні роботи:



м. Київ, вул. Виборзька 84,
тел. (044) 458 0935
e-mail: info@masterknyg.com.ua
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 3861 від 18.08.2010 р.

Собранные в настоящем издании материалы посвящены личности и творчеству одного из самых глубоких композиторов современности – Арво Пярта. Большинство текстов – в частности, диалог А. Пярта с известным итальянским музыковедом и публицистом Энцо Рестаньо, статьи Леопольда Браунайса и Саале Кареды, а также выступления самого композитора по случаю вручения ему престижных международных премий – были опубликованы сначала по-итальянски, а позднее переведены на немецкий, английский, французский и эстонский языки. Русский перевод имеет большое значение для восстановления искусственно прерванного в 1980 году, после изгнания А. Пярта из СССР, контакта композитора с чуткой к его духовным и творческим поискам аудиторией. Помимо указанных текстов, в книгу включена также статья московского музыковеда Елены Токун, публикуемая впервые.

Важнейшая часть книги – высказывания «от первого лица», прямая речь Арво Пярта, которая, как и его музыка, отмечена единством мудрости и простоты.

Другая часть книги – комментирующие тексты, музыковедческие статьи о творчестве А. Пярта. Предметом исследования в них становится эстетика и поэтика стиля "tintinnabuli", выдающегося достижения творческого мышления композитора, одного из наиболее значимых явлений музыки второй половины XX – начала XXI веков.


9 789663 783123